JOSEPH WILPERT

ERLEBNISSE UND ERGEBNISSE

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-G02F
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

JOSEPH WILPERT

ERLEBNISSE UND ERGEBNISSE IM DIENSTE DER CHRISTLICHEN ARCHÄOLOGIE

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/erlebnisseunderg00wilp

Joseph Wilpert.

JOSEPH WILPERT

ERLEBNISSE UND ERGEBNISSE IM DIENSTE DER CHRISTLICHEN ARCHÄOLOGIE

RÜCKBLICK AUF EINE FÜNFUNDVIERZIGJÄHRIGE WISSENSCHAFTLICHE TÄTIGKEIT IN ROM

MIT 102 BILDERN

1930
HERDER & CO. G.M.B.H. VERLAGSBUCHHANDLUNG
FREIBURG IM BREISGAU

Mit kirchlicher Druckerlaubnis. — Alle Rechte vorbehalten

Buchdruckerei von Herder & Co. G.m.b.H. in Freiburg i. Br.

MEINEM LIEBEN FREUNDE

PIO FRANCHI DE' CAVALIERI

Vorwort.

Mit diesem Buche gebe ich Darlegungen über die christliche Archäologie an die Öffentlichkeit, die eine Zusammenfassung und Geschichte meiner nunmehr fünfundvierzigjährigen Forschungstätigkeit auf diesem Wissensgebiete enthalten. Es liegt ihnen die Niederschrift von Vorträgen zu Grunde, die ich an der Harvard-Universität halten sollte.

Im Januar 1928 erhielt ich von dieser Universität die Einladung, ihren Studenten einen dreimonatigen Kurs über die altchristliche Kunst, und im Fogg-Museum sechs öffentliche Vorträge über ein beliebiges Thema zu halten. Ich nahm die Einladung an, nicht so sehr weil sie mich ehrte, sondern weil ich darin eine indirekte Bestätigung der Richtigkeit meiner archäologischen Arbeiten erblickte. Den Kurs über die altchristliche Kunst wollte ich frei an der Hand meiner Tafeln halten. Die sechs öffentlichen Vorträge habe ich dagegen ganz niedergeschrieben.

Alles war in gebührender Weise vorbereitet, als im letzten Moment der Arzt ein entschiedenes Veto gegen meine Reise einlegte: infolge von allerlei Krankheiten, die ich gerade im abgelaufenen Jahre durchzumachen hatte, sei ich körperlich noch nicht genügend gekräftigt, um eine längere Reise zu so ungünstiger Jahreszeit (Februar) unternehmen zu können. Ich mußte mich, so schwer es mir auch fiel, dem ärztlichen Urteil unterwerfen.

In der Folge entstand dann aus den niedergeschriebenen Vorträgen dieses Buch. Die Anregung aber, meine persönlichen Erlebnisse bei den Forschungen in die Vorträge hineinzuverweben, verdanke ich dem Leiter des Deutschen Archäologischen Instituts

in Rom, Prof. Dr. Curtius. Die in der Zwischenzeit gemachten neuen Funde ausnützend, habe ich den Inhalt da und dort erweitert. Als Geschichte meiner archäologischen Forschungen enthält die Arbeit auch Exzerpte, die meinen Publikationen entnommen sind. Statt der Lichtbilder, welche die Vorträge beleben sollten, bringe ich Abbildungen, von denen die meisten nach den Originalaquarellen angefertigt wurden, die zur Veröffentlichung meiner Werke gedient haben und die jetzt fast sämtlich im Päpstlichen Institut für christliche Archäologie vereinigt sind.

Ich widme die Vorträge meinem Freunde Pio Franchi de' Cavalieri, der seit fast vierzig Jahren als strenger und scharfblickender Kritiker den innigsten Anteil an meinen Arbeiten genommen hat und mir noch immer mit seinem Rate beisteht; möge Gott es ihm reichlich vergelten!

Rom, Weihnachten 1929.

Der Verfasser.

I.

Durch die zu Ende des 16. Jahrhunderts erfolgte Entdeckung der Katakomben Roms, die als Gräberanlagen in erster Linie religiös geweihte Stätten sind und Kunstschätze in Malerei und Skulptur vornehmlich religiösen Inhaltes bergen, wurde der Theologie unleugbar ein neues und reiches Material zugeführt, das in stetem Zuwachs begriffen ist. In ganz hervorragendem Maße wurde es vermehrt durch die monumentalen Forschungen und Entdeckungen des römischen Archäologen Giovanni Battista de Rossi und in Frankreich durch die Arbeiten Edmond Le Blants; diesem verdanken wir die Herausgabe der altchristlichen Inschriften und Sarkophage Galliens, jenem besonders die Entdeckung und Beschreibung der Kallistuskatakombe mit der welthistorischen Papstgruft, ferner die Publikationen der Mosaiken, Inschriften und der Zeitschrift „Bullettino di archeologia cristiana", einer Fundgrube für archäologische Studien.

In allen diesen Forschungen ist eine Fülle von Ergebnissen niedergelegt, die über eine Reihe von Glaubenswahrheiten der ersten Christen ein helles Licht verbreiten. Trotzdem stehen die Theologen im allgemeinen diesen Resultaten gleichgültig gegenüber. Ich meine selbstverständlich nicht solche, denen Archäologie und Astrologie mehr oder weniger gleichbedeutende Begriffe sind. Ihre Zahl ist viel größer, als man glaubt; von ihnen gilt das Wort: „Blasphemant, quod ignorant!" — sie richten sich selbst. Ich meine bloß jene Theologen, denen es ernstlich um die Erforschung der Wahrheit zu tun ist. Worin liegt nun der Grund ihrer gleichgültigen Haltung? Der Grund ist ein zweifacher: erstens die Irrtümer der Kopien, namentlich der alten, die bald nach der Entdeckung der Katakomben von den Malereien und Skulpturen

angefertigt und seitdem stets unverändert wiederholt wurden; zweitens die Irrtümer, welche die Archäologen bis in unsere Tage hinein für die Deutung vieler Darstellungen vorgebracht haben. Wenn der Theologe weiß, daß z. B. von einer Szene zwölf, von einer andern sogar dreizehn verschiedene Deutungen ausgedacht wurden[1], hat er da nicht das Recht, den Archäologen zuzurufen: „Kommt zuerst miteinander überein, dann werden wir uns mit Vertrauen an euch wenden!“

Seit mehr als vier Dezennien ist nun mein Streben darauf gerichtet, diese beiden Irrtümer, die sich wie zwei Gespenster zwischen die Forscher der beiden Wissenschaften gedrängt haben, aus der Welt zu schaffen. Bei dem ersten ist es mir, ich darf es ruhig sagen, bereits gelungen. Die Beseitigung des zweiten Irrtums ist schon seit Jahren im Gange, und ich hoffe sie durch die Publikation meines Werkes über die Sarkophage, von dem der erste Band soeben erschienen ist[2], zu Ende zu führen.

Meine Arbeiten sind schließlich noch gegen einen dritten Irrtum gerichtet: gegen den angeblichen Primat der religiösen orientalischen Kunst vor der römischen. Aus der Berichtigung der beiden ersten Irrtümer und der damit zusammenhängenden Behandlung der alten Monumente wird sich uns der Primat der altchristlichen Kunst Roms in ebenso glänzender als unwiderleglicher Weise von selbst ergeben.

Um das Thema zu beleben, werde ich meine wissenschaftlichen Erfahrungen hinein verflechten, die ich in einem langjährigen Verkehr mit den Koryphäen der christlichen Archäologie und der Archäologie überhaupt gesammelt habe. Es tut mir leid, daß dadurch meine Persönlichkeit mehr, als mir lieb ist, in die Erörterungen hineingezogen wird; ich bitte die Leser deshalb im voraus vielmals um Entschuldigung. Es geschieht nicht aus Eitelkeit; an allem, was mich persönlich, nicht die Wissenschaft betrifft, ist mir wenig gelegen, und es wird sich von selbst ergeben, daß ich in solchen Angelegenheiten stets den kürzeren

[1] J. Wilpert, S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche, in: Studi Romani 1922, S. 20 27 f.

[2] I sarcofagi cristiani antichi (Rom 1929, im Verlag des Istituto Pontificio di Archeologia cristiana). Im Folgenden zitiert: Sarcofagi.

gezogen habe. Es geschieht nur, weil meine Persönlichkeit sich von den behandelten Monumenten nicht trennen läßt.

Fünfundvierzig Jahre sind verstrichen, seit ich den Entschluß faßte, mich dem Studium der christlichen Altertumskunde zu widmen. Dazu, und nur dazu, glaubte ich berufen zu sein. Der Drang, die von der ersten Christenheit hinterlassenen sichtbaren Spuren zu erforschen, war so stark, daß kein Mensch mich von meinem Entschluß hätte abbringen können. Meine Blicke waren natürlich nach Rom, der „Herrin aller Länder", wie Galla Placidia es noch im 5. Jahrhundert nennt[1], gerichtet; nur in Rom, dem Zentrum der Christenheit, konnte ich meine Pläne am vollkommensten verwirklichen: dort, im Schoße der Erde in der Umgebung der Stadt, ist ja das „unterirdische Rom", die denkwürdige Totenstadt der Katakomben, und in den Katakomben sind Malereien, die bis in das 1. Jahrhundert hinaufreichen, sind Skulpturen und Grabinschriften, welche mit dem 2. Jahrhundert einsetzen. Diese Monumente repräsentieren ein gutes Stück Urkirche.

Wie aber nach Rom kommen? Ich war damals in Innsbruck und studierte als neu ausgeweihter Geistlicher das letzte Jahr Theologie an der von Jesuitenprofessoren musterhaft geleiteten Fakultät. Meine Vermögensverhältnisse waren nicht derart, daß sie mir noch einen Aufenthalt in Rom ermöglicht hätten. Da fügte es sich, daß ein junger bayrischer Theologe, der mit mir am gleichen Tische aß, nach Rom reiste, um sich dort seinem amerikanischen Bischofe vorzustellen. Diesen Studenten bat ich nun, meine Sachlage dem Msgre Anton de Waal, dem damaligen Rektor des deutschen Hospizes vom Campo Santo, vorzutragen. Ich war damit an den richtigen Mann gelangt; de Waal ließ mir sagen, daß der von ihm geleitete Campo Santo gerade den Zweck habe, Geistlichen, welche historische oder archäologische Studien betreiben wollen, freie Unterkunft und dazu noch ein monatliches Gehalt von 10 Lire — damals zwei Dollar — zu bieten. Die Antwort versetzte mich sozusagen in den dritten Himmel: ich war am Ziele meiner Wünsche. Von dem Kardinal Fürstenberg,

[1] So in einem Brief an ihren Sohn Theodosius II. (Migne, P.L. 54, 861).

dem Fürst-Erzbischof der Diözese Olmütz, zu der ich noch heute gehöre, wurde ich für zwei Jahre zu wissenschaftlichen Zwecken nach Rom beurlaubt, und an einem Sonnabendnachmittag, am 10. Oktober 1884, kam ich in der Ewigen Stadt an. Als ich über den unvergleichlichen Petersplatz fuhr, um mich in den daneben gelegenen Campo Santo, meine künftige Heimat, zu begeben, machten der herrlich dastehende Riesendom des Apostelfürsten mit seiner himmlischen Kuppel und der Palast des Vatikans einen solch gewaltigen Eindruck auf mich, daß der erste Gedanke war: „Wie wirst du es anstellen, um länger als zwei Jahre in Rom bleiben zu können?" Das war kein müßiger Gedanke; denn aus den zwei Jahren wurden fünfundvierzig; und jetzt, wo Amt und Arbeit mich an Rom gebunden halten, denke ich natürlich nicht mehr daran, in die Heimatdiözese zurückzukehren.

Im Campo Santo empfing mich der Rektor Msgre Anton de Waal mit der ihm eigenen Güte und Freundlichkeit. Gleich am nächsten Tage stattete ich unter seiner bewährten Führung mit einigen jungen Franziskanermönchen der Katakombe des hl. Kallistus meinen ersten Besuch ab. Es waren feierliche Momente. Da betrat ich nun zum ersten Mal die Gruft, in welcher Päpste aus dem 3. Jahrhundert begraben waren[1]; ich sah die Malereien der sog. Sakramentskapellen, der „cinque santi", der „cripta delle pecorelle", der „Gruft der Lucina" und die an Ort und Stelle verbliebenen, mit Skulpturen geschmückten Steinsärge. Ich sah somit zum ersten Mal mit eigenen Augen Monumente, die zu den wichtigsten Erzeugnissen der altchristlichen Kunst zählen. Kein Wunder, daß ich von dem Besuche ganz begeistert war, mehr als je entschlossen, alle meine Kräfte in den Dienst der Erforschung dieser ehrwürdigen Stätten zu stellen.

Anton de Waal suchte die Ergebnisse der Katakombenforschung ganz besonders in volkstümlicher Form, selbst in der eines Romans, den Massen zugänglich zu machen. Vor allem aber war er der liebenswürdigste Cicerone, den man sich denken konnte. Deutsche

[1] Damals konnte ich nicht ahnen, daß es mir beschieden war, die älteste Grabinschrift eines Papstes, die des hl. Pontian, zu entdecken: ΠΟΝΤΙΑΝΟC · ЄΠΙCK · οπος ΜΤΡ (Μάρτυρ). Vgl. Wilpert, Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus (Freiburg i. Br. 1909) 1 f.

— gleichviel ob aus der engeren Heimat oder aus Amerika —, die nach Rom kamen und die Kallistuskatakombe besuchen wollten, fanden an ihm stets den unermüdlichen, begeisternden Führer, wie auch ich selbst zu Beginn meiner Studien. Ein Lehrer konnte er mir indes nicht sein; dazu war er zu sehr Autodidakt. Trotzdem förderte er die Wissenschaft durch die Gründung der noch heute bestehenden „Römischen Quartalschrift", eines Organs für archäologische und historische Forschungen; und gegen sein Lebensende machte er eine Entdeckung, die allein genügt hätte, um seinen Namen zu verewigen. Er hatte eine Lieblingsidee, die ihn in seinen letzten Jahren ausschließlich beschäftigte: er wollte die zeitweiligen Gräber der Apostelfürsten Petrus und Paulus in der ihnen geweihten Basilika, der heutigen Sebastianskirche, finden. Nach der zu seiner Zeit fast allgemein verbreiteten Meinung suchte er sie in der halb unterirdischen Gruft, die man „Platonia" nannte. Seine Nachforschungen führten zwar nicht zu der Auffindung der Apostelgräber, wohl aber zu der überaus wichtigen Feststellung, daß die Gruft laut einer monumentalen erst damals zum Vorschein gekommenen Inschrift den Namen des pannonischen Märtyrers Quirinus führte. Damit war die Platonia für die Apostelgräber erledigt; man konnte sich nicht mehr darauf berufen. Dagegen war ein von Hartmann Grisar veröffentlichter Text vielversprechend[1], wonach der Apostelaltar in der Mitte der Kirche stand. De Waal ließ also den Spaten dort ansetzen, und zwar durch seine Kapläne Fasiolo und Dr. Styger, den späteren Professor von Warschau. Nach kurzer Zeit erschienen die ersten Stuckfragmente mit den an Petrus und Paulus gerichteten Anrufungen. De Waal erkannte die ungewöhnliche Wichtigkeit dieser Stätte und fiel auf die Kniee, um Gott für die große Genugtuung zu danken[2]. Die eigentlichen Gräber hat er nicht gefunden und

[1] H. Grisar S. J, Die römische Sebastianskirche und ihre Apostelgruft im Mittelalter, in: Römische Quartalschrift 1895, S. 426 ff.

[2] Kaum hatte de Waal die Augen geschlossen, da erschien in einem schweizerischen Blatt die Notiz, daß die Entdeckung nicht ihm, sondern einem Schweizer, Dr. Styger, zu verdanken sei, also demselben, durch den er seine Ausgrabungen ausführen ließ! Eine von der Kommission gesetzte Inschrift hat derartige Mißverständnisse für die Zukunft unmöglich gemacht und die Autorschaft der Entdeckung de Waal gesichert.

konnte sie auch nicht finden, sondern nur den Raum, in welchen die beiden Apostelleiber unmittelbar nach dem Martyrium provisorisch deponiert wurden, bis die beiden Grüfte auf dem Vatikan und an der ostiensischen Straße fertig und die kaiserliche Erlaubnis zur Bestattung gegeben war. Erst dann wurden die Apostelleiber in ihre Grüfte überführt und daselbst endgültig bestattet. Ihre Gräber sind bis auf den heutigen Tag verschlossen geblieben. Vorher handelte es sich, wie gesagt, nur um eine provisorische Unterkunft. Wirkliche Apostelgräber hat es in der alten Basilika nicht gegeben[1].

Wenn ich im Campo Santo auch keinen Lehrer fand, so hatte ich doch zum Glück einen Kollegen in einem jungen Geistlichen, der mit der gleichen Begeisterung und zu dem gleichen Zwecke wie ich, nur einen Monat später, als Kaplan in den Campo Santo eintrat: es war der Luxemburger Johann Peter Kirsch, der spätere Professor an der Universität von Freiburg in der Schweiz und der erste Rektor des Päpstlichen Instituts für christliche Archäologie in Rom. Wir waren füreinander wie geschaffen: beide von ländlicher Abkunft, er etwas kräftiger gebaut als ich, deshalb widerstandsfähig und mir vorbildlich in der Überwindung von Strapazen, mit denen das Studium in den Katakomben reichlich verbunden war und ist.

Wir begannen mit der wichtigsten, der des hl. Kallistus. Dann kamen die der Domitilla, Prätextat, Priscilla, Thrason, Petrus und Marcellinus und die übrigen an die Reihe. Meistens von einem bewährten Fossor begleitet, durchsuchten wir alle Galerien der gewöhnlich mehrere Stockwerke zählenden Katakombe, notierten und beschrieben die Bilder und klatschten die hervorragenderen Inschriften ab, um ein genaues Faksimile davon zu haben. Nebenbei ging unser Bestreben zugleich darauf aus, uns mit den Gängen der unterirdischen Labyrinthe so vertraut zu machen, daß wir uns nötigenfalls allein darin zurechtfinden könnten. Da es sich um eine Sache der Übung handelte, so wurde auch dieses Ziel erreicht; nach kurzer Zeit bewegten wir uns in den Hauptkatakomben fast

[1] Vgl. meine Schrift: La tomba di San Pietro. Note storico-archeologiche (Rom 1922).

Fig. 1. Job.
Von einem Arkosol in Domitilla.
3. Jahrh.

Fig. 2. David mit der Schleuder.
Von einer Deckenmalerei in Domitilla. 3. Jahrh.

A

B

Fig. 3. Zwei Gegenstücke von einem Deckengemälde in der Lucinagruft. A Guter Hirt mit dem Schaf auf den Schultern. B Verstorbene in der Haltung des Gebetes. 2. Jahrh.

wie in den Gängen des Campo Santo. Die Freundschaft, die sich naturgemäß aus der gemeinsamen Beschäftigung entwickelte, dauert bis auf den heutigen Tag fort.

Nach der allgemeinen Orientierung wandte ich mich den Denkmälern der Kunst zu, welche mich zwangen, oft meine eigenen Wege zu gehen. Den Vorzug gab ich den Malereien, die mich durch den Reiz der Farben ganz besonders anzogen. Für solche unter den Lesern, die noch keine Katakombenmalerei gesehen haben, möchte ich gleich hier bemerken, daß sie nicht große Kompositionen im Sinne von modernen Schöpfungen erwarten dürfen. Die an den unterirdischen Gräbern angebrachten Bilder zeichnen sich in der Regel durch Kleinheit und große Einfachheit aus; zwei bestehen aus einer einzigen menschlichen Gestalt: der Dulder Job, der gewöhnlich allein traurig dasitzt, und David mit der Schleuder, von dem aber bis jetzt nur ein Beispiel in der Malerei existiert. In vier andern Fällen ist irgend ein Tier oder ein Vogel zu der menschlichen Gestalt hinzugefügt: der Gute Hirt trägt das Schäflein auf den Schultern; Daniel betet zwischen zwei Löwen; der Fischer ist daran, den mit der Angel gefangenen Fisch aus dem Wasser zu ziehen, oder kehrt mit der Beute heim; dem Noe endlich bringt die Taube den Ölzweig.

Die meisten Bilder waren mir, von den späteren Publikationen zu schweigen, aus dem unsterblichen Werke Antonio Bosios bekannt, den man mit Recht den „Kolumbus der Katakomben“ nennt. Bosio hat ihrer Erforschung sein ganzes Leben gewidmet und die meisten von ihnen selbst entdeckt. Leider starb er zu früh; sein Werk wurde nach seinem Tode unter dem Titel „Roma Sotterranea“ im Jahre 1632 herausgegeben. Zu den kostbarsten Schätzen, die darin veröffentlicht sind, gehören die Kopien der von ihm gefundenen Katakombenmalereien.

Anfangs war ich in dem Glauben befangen, daß die Kopien sämtlich genau wären. Wie konnte ich auch als Anfänger daran zweifeln? Als ich sie jedoch mit den Originalmalereien verglich, bemerkte ich mitunter einen solchen Unterschied, daß es mir nicht möglich wurde, das Original in der Kopie wiederzuerkennen.

Zum besseren Verständnis muß vorausgeschickt werden, daß man zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, als die

Fig. 4. Daniel in der Löwengrube.
Aus der Katakombe der Jordani. 3. Jahrh.

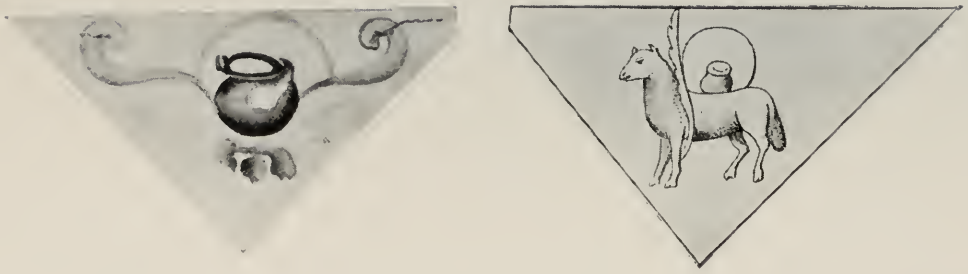
Fig. 5. Noe mit der Friedenstaube.
Von einem Arkosol in Petrus u. Marcellinus. 4. Jahrh.

Erforschung der Katakomben ihren Anfang nahm, Kopien in unserem Sinne des Wortes nicht kannte. Die damaligen Kopien waren Nachbildungen in Farbe oder Zeichnungen, bei denen sich die Künstler gewisse Freiheiten gestatten konnten; es genügte eine allgemeine Ähnlichkeit mit dem Original. Bei den Katakombenmalereien kamen noch, abgesehen von der Neuheit des Gegenstandes, Mangel an Licht und die oft ungenügende Erhaltung der Originale hinzu. Viele sind durch allerlei Flecke unglaublich entstellt. Daher gab es Künstler, die selbst bei geringer Phantasie Flecke für Farbe und Farbe für Flecke ansahen, man kann sich denken, mit welchem Erfolg für die Kopie, die sie gerade anfertigten. Ein mit ungewöhnlicher Phantasie ausgestatteter Künstler wird uns auch in dem Schotten Ewing begegnen, der in den sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts für Pater Mullooly die Malereien der von diesem entdeckten Basilika des hl. Klemens in farbigen Abbildungen kopiert hat. Darüber werden wir später handeln.

Eine der ungetreuesten alten Kopien dürfte wohl die einer noch heute ziemlich gut erhaltenen Anbetung der Magier in der Katakombe der Domitilla sein: die Mutter Gottes wurde zu einer nackten in Flammen stehenden Martyrin, und die Magier zu Schergen, welche Holz herbeischleppen, um das Feuer zu nähren. Wir haben kein Recht, einen Betrug bei dem Künstler anzunehmen; er war ohne Zweifel überzeugt, das reichlich in roter Farbe ausgeführte Bild genau abgezeichnet zu haben. Bosio, der die Kopie bestellt hatte, um sie später in seiner Roma Sotterranea zu veröffentlichen, erkannte jedoch den Irrtum, strich die Zeichnung durch und schrieb darunter die Worte: „Non se vedeva bene; però se lasce!“ („Nicht richtig gesehen; man lasse also [die Kopie] beiseite!“)[1]

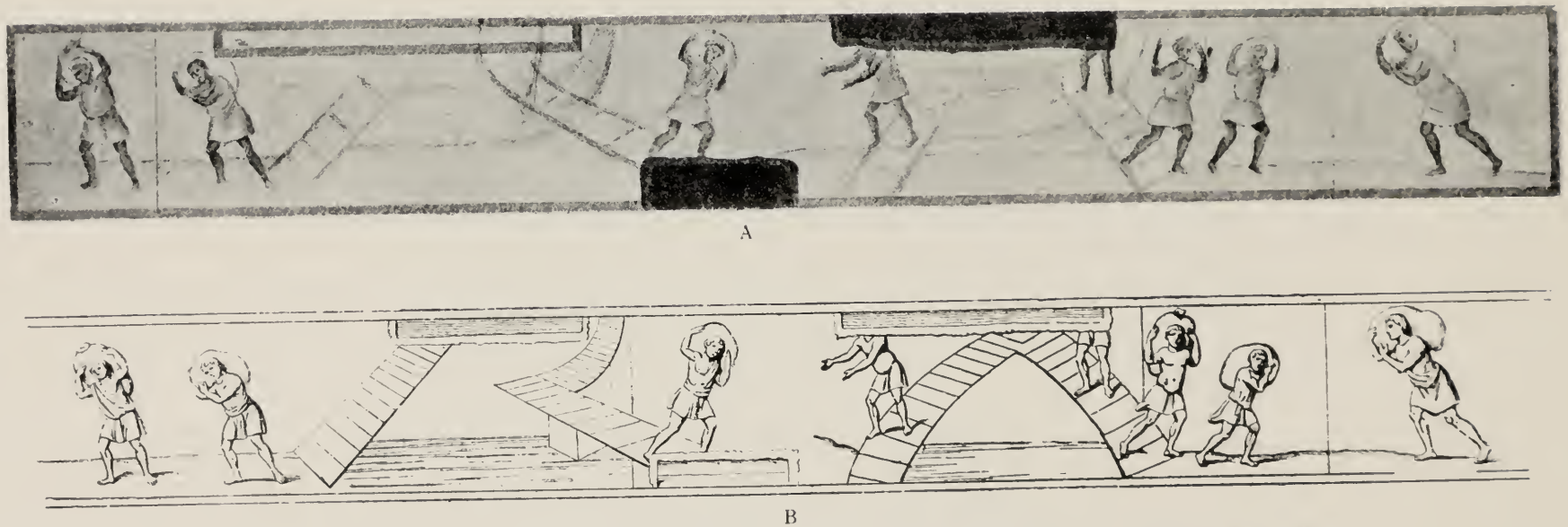
Wir beschäftigen uns hier zunächst bloß mit den Kopien, welche in dem genannten Werke Bosios erschienen und dadurch zum Gemeingut der Archäologen geworden sind. Da ist, um zwei namentlich bemerkenswerte Beispiele hervorzuheben, ein sehr niedliches Stilleben: ein Lamm trägt auf dem Rücken ein durch den

[1] Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien (Freiburg i. Br. 1891, Herder) Taf. XXI u. XXII.



A B

Fig. 6.
A Nimbiertes Milchgefäß mit Voluten- und Blattornamenten. Von der Decke einer Kammer in Petrus u. Marcellinus. 4. Jahrh. — B Falsche Kopie von A.



A B

Fig. 7. A Getreideausladung aus Tiberbarken zu Rom. In Domitilla. B Kopie von A.

Nimbus ausgezeichnetes Gefäß neben einem Palmzweig, dem bekannten Symbol des Sieges. Dieses Bild kommt viermal, je in einer Ecke eines Deckengemäldes der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus vor. Die symbolische Auslegung lag nahe; man hielt den Inhalt des nimbierten, von dem Lamm getragenen Gefäßes für Milch und die Milch für ein eucharistisches Symbol, indem man sich auf eine Stelle im 1. Briefe Petri berief, worin der Apostel die Neugetauften mahnt, nach der „geistigen, unverfälschten Milch", der Eucharistie, zu verlangen[1]. Manche zogen zum Beweise auch die Vision der afrikanischen Martyrin Perpetua heran; diese sah sich vor ihrem Martyrium in den himmlischen Garten versetzt, wo Gott unter der Gestalt eines greisen Hirten ihr einen Brocken geronnener Milch so reichte, wie man damals die Kommunion spendete. Bild wie seine symbolische Deutung schienen demnach über allen Zweifel erhaben zu sein; unangenehm war mir nur, daß das Original wenig Ähnlichkeit mit der Kopie aufwies.

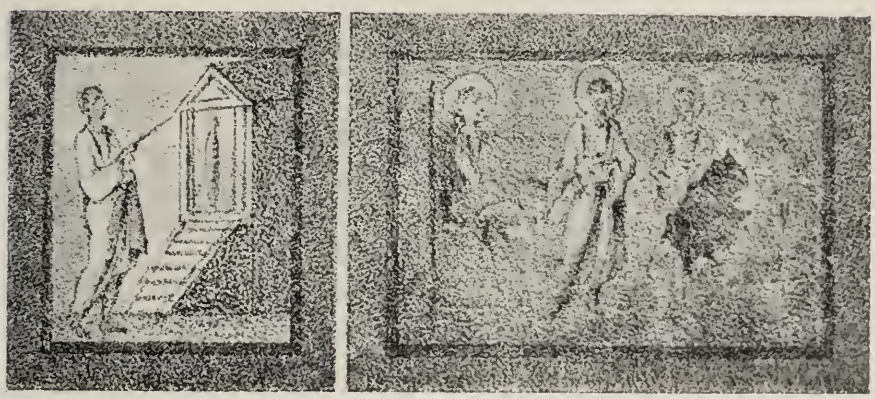
Das zweite Beispiel bieten die Fresken der großen Bäckergruft in der Domitilla-Katakombe. Dort sind auf dem Fries unter der linken Apsis acht mit der Exomis, dem Arbeiterkittel, bekleidete Männer gemalt, die auf Treppen auf- und niedersteigen; sechs davon tragen Gepäckstücke — allem Anscheine nach Säcke. Bosio erkannte in den Männern unter anderem „heilige Martyrer, die zu Zwangsarbeiten verurteilt sind", eine Deutung, die auch von andern wiederholt wurde. Da man eben nicht wußte, woher die Arbeiter kommen noch wohin sie gehen, so konnte unmöglich eine annehmbare Deutung aufgestellt werden. Ich glaubte auch hier große Unterschiede zwischen Kopie und Original zu bemerken. An einen Irrtum des Kopisten zu denken, fiel mir jedoch damals noch nicht im entferntesten ein. Ich schob die Schuld mir selbst zu und vertröstete mich auf die Zukunft: „Vielleicht wirst du" — sagte ich mir — „mit der Zeit lernen, die Fresken im Dunkel der Katakomben richtig zu sehen."

Da trat eine Wendung ein. In der schon öfters genannten Katakombe der Domitilla befindet sich eine Kammer, welche

[1] 1 Petri 2, 2.

Cripta della Nunziatella, „Kammer der Verkündigung", hieß. Diesen Namen hatte sie von einem gleichnamigen Bild, das de Rossi in seinem Bullettino di archeologia cristiana veröffentlicht hatte. Man sieht auf seiner Kopie den Erzengel Gabriel, der in Begleitung

A



B

Fig. 8. A Auferweckung des Lazarus. Die drei Jünglinge im Feuerofen. In Domitilla. 4. Jahrh — B Kopie von A.

von zwei andern Engeln der in einem Lehnstuhl sitzenden Jungfrau die frohe Botschaft bringt[1]. Ich muß noch hinzufügen, daß die Malereien dieser Kammer verblaßt und mit Flecken überzogen sind. Trotzdem erkannte ich mit aller Deutlichkeit, daß nicht die

[1] De Rossi, Bullett. di archeol. crist. 1879, Taf. I—II, S. 94 ff.

Verkündigung, sondern die drei Jünglinge im Feuerofen mit dem sie beschützenden Engel gemalt sind. Eine Täuschung war ausgeschlossen. Der Kopist hat bloß den Engel und die Umrisse einer ausgebrochenen Stelle richtig abgezeichnet, die drei in den Flammen als Oranten stehenden Jünglinge dagegen in die in einem Lehnstuhl sitzende Jungfrau und zwei Engel verwandelt. Ein größeres Versehen ließ sich also nicht leicht denken. Auf was für Irrtümer mußte man sich da erst bei den alten Kopisten gefaßt machen, die von dem, was sie abzeichneten, mitunter wenig oder gar nichts verstanden haben! Diese Erwägung befreite mich von meinem Wahn. Seitdem fing ich an, die Katakombenmalereien mit selbständigen Augen zu betrachten und war bald von der Unzulänglichkeit der Kopien überzeugt.

Mit dem Sehen der Katakombenmalereien hat es eine eigene Bewandtnis. Die durch die Feuchtigkeit verursachten Flecke sind bei dem ungenügenden Licht, auf das man da unten angewiesen ist, wie geschaffen, den Beschauer zu täuschen. Man darf sich daher über das Versehen des Kopisten de Rossis nicht allzusehr wundern. Auf jeden Fall blieb er im Bereich der Möglichkeit, da er menschliche Figuren als solche abgezeichnet hat. Ganz unbegreiflich ist dagegen ein Irrtum des jetzigen Warschauer Professors Dr. Styger, der ein mit riesigen Ähren bewachsenes Gelände als den schlafenden Jakob zwar nicht abgezeichnet, aber ausgegeben hat. Ein so abnormes Versehen wird man selbst bei dem schlechtesten Kopisten Bosios vergeblich suchen! Der Irrtum ist dazu noch unentschuldbar; denn die richtige Deutung war mit der genauen Kopie schon längst bekannt gemacht. Wir kommen darauf zurück.

Ich faßte nun den Plan, die Katakombenmalereien aufs neue, und zwar in genauen Abbildungen zu veröffentlichen. An die Schwierigkeiten, die ein solches Unternehmen mit sich brachte, habe ich nicht gedacht. Damals war ich jung, und die Jugend sieht die Dinge bloß von der leichten und angenehmen Seite. Ich ging sofort ans Werk.

Den Anfang machte ich mit den Fresken, deren Kopien die gröbsten Irrtümer aufwiesen, also jenen, welche „die zu Zwangsarbeiten verurteilten Martyrer“ darstellen sollen. Ich zeichnete sie selbst ab. Die Arbeit war mit großen Schwierigkeiten verknüpft.

Da ich mir damals weder Wagen noch Gehilfen leisten konnte, so mußte ich alles allein besorgen. Den Weg machte ich zu Fuß — ungefähr eine gute Stunde —, und in der Katakombe vereinigte ich Lichtträger und Zeichner in einer Person, indem ich mit der linken Hand das Album und ein Wachslicht hielt, das mir die Zeichnung, und ein Schilfrohr mit einem zweiten Wachslicht, das die Malerei beleuchtete. So primitiv ausgerüstet zeichnete ich in der stockfinsteren Katakombe, weit vom Eingang entfernt und mutterseelenallein, drei volle Tage, bis die Augen, von dem scharfen Zusehen ermüdet, mir den Dienst versagten: alles floß auf der Zeichnung ineinander! Aber die Entdeckung war gemacht: ich hatte gefunden, daß Bosios Kopist ein Segelschiff und zwei mit Getreide angefüllte Barken, zu denen die Treppen führen, ausgelassen hatte. Damit war die Erklärung der seit 300 Jahren mißverstandenen Szene von selbst gegeben: das Schiff und die Barken deuten den Hafenplatz Roms an, das „emporium Tiberinum" am Fuße des Aventin. Dorthin brachten die Tiberschiffer das von Sizilien und Afrika gelieferte Getreide, das in Ostia aufgespeichert lag; die Arbeiter tragen es in Säcken in die bei dem Hafen gelegenen Magazine und von da zu den Bäckern, wie uns die übrigen Fresken der Bäckergruft zeigen.

Alle diese Malereien und ein noch unbekanntes, am Eingange zur Bäckergruft von mir entdecktes Fresko verwandten Inhalts veröffentlichte ich mit meinen Abbildungen in einem Aufsatz[1], der mich vorteilhaft bei den Archäologen, namentlich bei Giovanni Battista de Rossi, einführte, in dem wir alle unsern Altmeister verehren. Doch der unmittelbarste Erfolg bestand darin, daß mir der Aufenthalt in Rom verlängert wurde. Man wollte warten, bis ich die Untersuchungen beendet haben würde. Da aber stets neue Funde hinzukamen, so wurde meine Zurückberufung immer wieder hinausgeschoben, bis sie zuletzt — in Vergessenheit geriet.

Wie steht es nun mit der zu Anfang erwähnten Kopie, dem das Milchgefäß tragenden Lamm mit der Palme, deren Genauig-

---

[1] Ein unbekanntes Gemälde aus der Katakombe der hl. Domitilla und die cömeterialen Fresken mit Darstellungen aus dem realen Leben, in: Röm. Quartalschr. 1887, Taf. I—III, S. 20—40.

keit mir zweifelhaft erschien? Wir haben es hier mit einem reinen Ornamentstück zu tun, das jeder symbolischen Bedeutung entbehrt und lediglich zur künstlerischen Ausfüllung des Raumes diente: man sieht auf dem Original ein von Blattwerk umrahmtes Gefäß, das wie viele andere mit dem dekorativen Nimbus versehen ist. Von Lamm und Palme keine Spur; diese hat der Kopist, durch Flecke verleitet, eigenmächtig erfunden.

Bosio ließ durch seinen Kopisten unterschiedslos Malereien und Sarkophagskulpturen abzeichnen. Daher kam es, daß in einigen Fällen der Irrtum durch Suggestion von Skulpturen verursacht

A B

Fig. 9. A Balaam auf den Stern zeigend.
Vom Bogen eines Arkosols in Petrus u. Marcellinus. 4. Jahrh.
B Kopie von A.

wurde. Einmal ist es die auf den Sarkophagen so häufig vorkommende Übergabe des Gesetzes an Moses. Der Kopist hatte im rechten Bogenfeld eines Arkosols der Katakombe von Petrus und Marcellinus („ad duas lauros") eine in Haltung und Gewandung dem Moses ähnliche Gestalt abzuzeichnen und ergänzte sie ohne weiteres als Gesetzesübergabe, wie er sie aus den Skulpturen kannte. Um zu sehen, ob der vermeintliche Moses eine Rolle oder ein Diptychon bekomme, wusch ich die etwas fleckige Stelle und sah zu meiner Verwunderung einen achtstrahligen Stern. Die Malerei stellt demnach Balaam dar, wie er auf den Stern zeigt, also die Prophezeiung „Ein Stern geht auf aus Jakob . . ." ausspricht. Mit dem

A

B

Fig. 10. A Christus zwischen den eucharistischen Gestalten.
Von einem Arkosol in Petrus u. Marcellinus. 4. Jahrh. — B Kopie von A.

Fig. 11. Brotvermehrung.
Von einem Arkosol in Petrus u. Marcellinus. 4. Jahrh.

Stern, dem Symbol des Lichtes, meint der Prophet natürlich den Messias, d. i. Christus, den Sohn Gottes, wie wir bald noch deutlicher sehen werden. Der Kopist hat denselben Irrtum noch auf zwei Deckengemälden der gleichen Katakombe wiederholt: auch dort ist Balaam, nicht Moses, abgebildet. Die Gesetzesübergabe an Moses läßt sich in der cömeterialen Malerei bis jetzt nicht nachweisen. Der Grund liegt darin, daß sie erst in der Friedensperiode aufkam, als der Zyklus der in der Malerei gebräuchlichen Szenen längst abgeschlossen, derjenige der Skulptur dagegen noch im steten Fortschreiten begriffen war.

Bei dem zweiten Beispiel ist der Irrtum noch viel größer, erklärt sich aber aus der Schwierigkeit, mit der die Anfertigung der Kopie verbunden war. Das Bild, das mit Schimmelflecken überzogen und geschwärzt ist, befindet sich in der Mitte eines Arkosolbogens. Man muß sich also, um es betrachten zu können,

auf den Rücken legen, was ich natürlich getan habe, obwohl es höchst unbequem war und weder meiner Gesundheit noch den Kleidern sonderlich zugut kam. Der Kopist tat es eben deshalb nicht und begnügte sich mit einer oberflächlichen Betrachtung, in die sich einige Reminiszenzen aus der Sarkophagplastik mischten. Er zeichnete ein Opfer Abrahams ab, und zwar in so bestimmten Formen, als wenn das Fresko sehr gut erhalten wäre: in der Mitte steht der Patriarch mit gezücktem Messer, die Linke auf den Kopf Isaaks gelegt, der nackt mit auf den Rücken gebundenen Händen auf beiden Knien am Boden kniet. Über Isaak ragt die rettende Hand Gottes aus den Wolken heraus. Auf der andern Seite steht der Altar mit brennenden Holzscheiten; zwischen diesem und Abraham drängt sich der Widder hervor. So die Kopie. Das Original ist dagegen ganz anders. Es zeigt weder Abraham, noch Isaak, noch Widder, noch Altar, noch die Hand Gottes; kurz, alles ist verschieden. Statt des stehenden Patriarchen erblicken wir den sitzenden Heiland, welcher in der Linken eine halbgeöffnete Schriftrolle hält und mit der Rechten

Fig. 12. Verwandlung des Wassers in Wein.
Von einem Arkosol in Petrus u. Marcellinus. 4. Jahrh.

den Redegestus macht; zu seinen Füßen sind rechts drei dickbauchige Amphoren mit Wein und links eine viereckige Kiste, die bis an den Rand und darüber hinaus mit Broten angefüllt ist; einige Brote liegen sogar auf dem Rand der Kiste[1]. Das sind Anspielungen auf die beiden eucharistisch-symbolischen Wunder der Brot- und Fischvermehrung und der Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana, von denen ich weiter unten handeln werde. Christus sitzt also zwischen den eucharistischen Gestalten und hält die „harte Rede", die viele seiner Jünger zum Abfall brachte: „Von der Zeit an", schreibt der Evangelist, „gingen viele seiner Jünger zurück, und sie wandelten hinfür nicht mehr mit ihm."[2] Die Darstellung ist bis jetzt in der Malerei ein Unikum geblieben; selbst die an Szenen ungleich reicheren Skulpturen der Sarkophage haben kein Beispiel aufzuweisen. Ein besonderes Interesse gewährt die viereckige Kiste, die „arca", wie man sie nannte; in einem solchen Behälter pflegten die Christen in den ersten Jahrhunderten das konsekrierte Brot aufzuwahren. Das Fresko ist gleichfalls in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus, wo ich noch drei Darstellungen des Weinwunders entdeckt habe, die einzigen, die bis jetzt in der Malerei bekannt sind. Die eine davon bildet, wie hier, das Gegenstück der Brotvermehrung. Die beiden letzten Fresken befinden sich im Bogen des Arkosols einer Kammer, die in den achtziger Jahren ausgegraben wurde. Die zum Teil mit Lehm bedeckten Bilder blieben unbeachtet, bis ich sie im April des Jahres 1895 mit Wasser gereinigt habe. Links wirkt Christus das Wunder der Brotvermehrung, indem er mit dem „Stabe der Allmacht" ein Brot im Korbe berührt; rechts verwandelt er auf die gleiche Weise das Wasser in Wein; hier sind also die Symbole der beiden eucharistischen Gestalten einander gegenübergestellt. Wie man sich denken kann, hat es mich sehr angenehm überrascht, als unter dem Waschen mit Schwamm und Wasser die sechs Amphoren zum Vorschein kamen. Seitdem war mir bei den Katakombenbesuchen der Schwamm fast ebenso unentbehrlich wie der Bleistift.

[1] Das Bild hat auch dem Professor Dr. Styger einen bösen Streich gespielt. Siehe weiter unten S. 79.

[2] Joh. 6, 67.

Die von mir festgestellten Irrtümer der alten Kopisten sind so zahlreich, daß ich eine eigene Abhandlung darüber schreiben konnte. Sie erschien im Jahre 1891 bei Herder, Freiburg i. Br., unter dem Titel „Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien“ und ist de Rossi gewidmet, der einen regen Anteil an der Arbeit genommen und sie durch einen an mich gerichteten Brief ausgezeichnet hat.

Das kurz vorhin erwähnte Fresko, das ich bei der Bäckergruft entdeckt habe, gehört zu den interessantesten Malereien der Katakomben. Es ist ausnahmsweise nicht religiösen Inhalts, sondern

Fig. 13. Viktualienhändler mit Untergebenen. In Domitilla. 4. Jahrh.

dem realen Leben entnommen und stellt einen reichen Viktualienhändler, einen Großlieferanten, am Arbeitstisch zwischen sechs Untergebenen dar, von denen einer ganz, zwei andere zur Hälfte zerstört sind. Die erhaltenen haben irgend ein Abzeichen, das auf ihre nähere Beschäftigung hinwies: der eine eine Handwaage, der zweite einen Scheffel und den beim Getreidefüllen notwendigen Meßstock zum Abstreichen des überschüssigen Getreides, der dritte einen Trog mit einem niedrigen, breiten Tisch zur Bereitung des Brotes. Während die Untergebenen stehen, ist der Herr sitzend abgebildet; er hält in der Linken ein aufgerolltes Blatt, und die Rechte hat er seitwärts zur Gebärde des Befehles ausgebreitet. Diese Gebärde ist von dem alten Künstler selbst erklärt, denn unter der Hand lesen wir den an einen Secundus gerichteten Befehl, daß er (das Blatt) nehmen solle, worin vermutlich die nötigen Anordnungen verzeichnet waren: „Secunde, sume“,

(„Sekundus, nimm!“). Diese erklärende Zugabe steht bis jetzt in der altchristlichen Kunst einzig da; sie verleiht dem Bilde einen ungewöhnlichen Wert, weil sie, wie wir später sehen werden, zur Erklärung einer der großartigsten Darstellungen des Apostelfürsten Petrus beiträgt. Mir erschien sie schon damals so wichtig, daß ich mich erdreistete, die beiden großen Archäologen de Rossi und Le Blant, welch letzterer damals Direktor der „Französischen Schule“ in Rom war, zur Besichtigung des Freskos einzuladen. Beide nahmen die Einladung an, und so fuhren wir, meinem Einkommen entsprechend, in einem bescheidenen Einspänner in die Katakombe, wo ich dann die Malerei erklärte. Beide kamen in der Anerkennung der Wichtigkeit des Bildes überein.

Auf der Rückfahrt wurden allerlei Fragen behandelt. Le Blant gab seiner Freude darüber Ausdruck, daß er die Tafeln zu seinem zweiten, gerade damals (1887) erschienenen Sarkophagband in photographischer Reproduktion geben konnte. De Rossi, der bekanntlich kurzsichtig war, glaubte das uneingeschränkte Lob der Photographie zu wissenschaftlichen Zwecken etwas dämpfen zu sollen und hatte im Grunde genommen recht. Trotz der großen Vorteile, welche die photographische Reproduktion bietet, genügt sie gerade bei Skulpturen allein öfters nicht; es muß die nachhelfende und ergänzende Hand des Künstlers hinzukommen, sonst kann es geschehen, daß man auf Grund von photographischen Aufnahmen Entdeckungen macht, die dann vor den Originalen zu nichte werden, wie es mir selbst mit einigen Sarkophagen des Lateranensischen Museums ergangen ist. Auf den Photographien kann man nämlich moderne Zusätze meistens gar nicht erkennen. Dazu kommt, daß in den schattigen Partien oft viele Details, mitunter ganze Figuren, verschwinden, weshalb sie eigens hineingezeichnet werden müssen. Le Blant ahnte auch nicht, daß mehrere seiner Tafeln in der Kunstanstalt Dujardin etwas überarbeitet wurden, einige auf Kosten des Originals. Unter den von ihm behandelten Szenen befindet sich eine, für die er schon in seinem ersten Sarkophagband verschiedene Erklärungen vorschlug und die er auch im zweiten wiederholt hat, ohne von ihrer Richtigkeit überzeugt zu sein. Er hoffte bei uns Aufklärung zu finden: „Quanto darei a chi sapesse spiegarmi con certezza questa scena!“

(„Ich wüßte nicht, was ich dem zahlen würde, der mir eine sichere Erklärung der Szene geben könnte!"), rief er aus. Aber weder de Rossi noch ich konnten ihm die Szene „mit Sicherheit" deuten. Später hätte ich ihm sagen können, daß es sich um eine der Hauptdarstellungen des Apostelfürsten handelt: Petrus lehrt auf der Kathedra und wird dabei von zwei Polizisten gefangen genommen. Wir kommen auch darauf zurück.

Von meinen Kopien, die sich auch auf gemalte Inschriften erstreckten, teilte ich die wichtigeren de Rossi mit, welcher sie in seinem Bullettino di archeologia cristiana veröffentlicht hat. Es war mir selbstverständlich eine große Genugtuung, dem Meister in dieser bescheidenen Weise mich dienstbar erweisen zu können. Er zeigte seine Dankbarkeit dadurch, daß er mir in der Erforschung der Katakomben und ihrer Kunstdenkmäler volle Freiheit ließ. Ich durfte sogar von mir neu entdeckte Malereien veröffentlichen. Das war eine große Vergünstigung, weil für die Publikation von Katakombenmonumenten, Malereien wie Skulpturen und Inschriften, eine Kommission mit dem Kardinalvikar an der Spitze bestand und besteht. Kein Wunder, daß der eine oder andere von den heranwachsenden römischen Archäologen, die als „de Rossis Schüler" galten, mich deshalb beneidete. „I suoi lavori sono una spina per noi altri" („Ihre Arbeiten sind uns ein Dorn im Auge"), sagte mir in seiner Offenheit der mir befreundete Enrico Stevenson, der bedeutendste unter diesen Schülern. Ich erblickte darin eine Schmeichelei und setzte meine Arbeiten unbekümmert weiter fort. Erst später erkannte ich der Worte tieferen Sinn: es zeigten sich die ersten Folgen der Eifersucht, die mir unter de Rossis Nachfolger gar manchen Verdruß bereitete. Doch darüber will ich mit Stillschweigen hinweggehen.

Stevenson starb in der Vollkraft seiner Jahre, lange bevor er dazu kam, sein reiches positives Wissen und seine wertvollen Materialien, welche in der Vatikanischen Bibliothek 40 Bände zählen, wissenschaftlich zu verwerten. Andere haben schon mit vollen Händen daraus geschöpft, darunter auch solche, die es nicht für notwendig erachteten, die Quelle anzugeben.

Neben Stevenson ragte unter de Rossis Schülern besonders Mariano Armellini hervor, welcher ebenso geistvoll als liebens-

würdig war und Eifersucht nicht kannte. Bei einem gemeinsamen Besuch der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus, in der ich ihm die kurz zuvor von mir gefundenen Malereien zeigte, schrieb er in einer Doppelkammer[1], die damals noch zu zwei Dritteln mit Erde gefüllt war, mit Bleistift die Worte an die Wand: „Mariano Armellini venne il giorno ... in questa catacomba per ammirare le scoperte di Mgre Wilpert.“ Diese anerkennenden Worte wurden

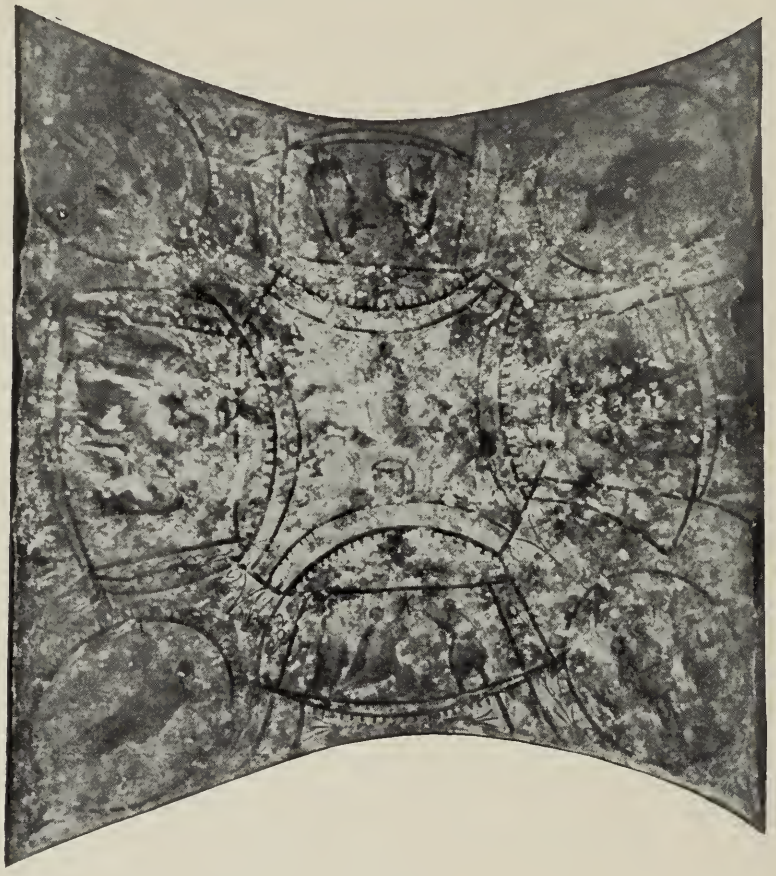


Fig. 14.
Deckenmalerei der Kammer 54 in Petrus u. Marcellinus. 3. Jahrh.

von einem weniger selbstlosen Forscher verwischt. Armellini starb zu früh und hinterließ ein nützliches, jetzt sehr seltenes Buch über die Kirchen Roms.

De Rossis dritter Schüler, Prof. Orazio Marucchi, lebt noch und ist auf drei Gebieten, als Ägyptologe, als profaner und als christlicher Archäologe, tätig.

[1] Es ist die Kammer mit der Darstellung der Hochzeit zu Kana.

Die von mir geplante Ausgabe der Katakombenmalereien sollte möglichst vollständig sein und auch solche umfassen, die Bosio wegen ihrer schlechten Erhaltung ausgeschaltet hat. Diese Malereien kamen gewöhnlich auch mir auf den ersten Blick rätselhaft vor. Erst wenn ich auf dem weißen Blatt gewissenhaft jede Farbspur abzeichnete, vermochte ich den Inhalt ihrer Darstellungen zu entziffern. Gerade dadurch zogen sie mich aber um so mehr

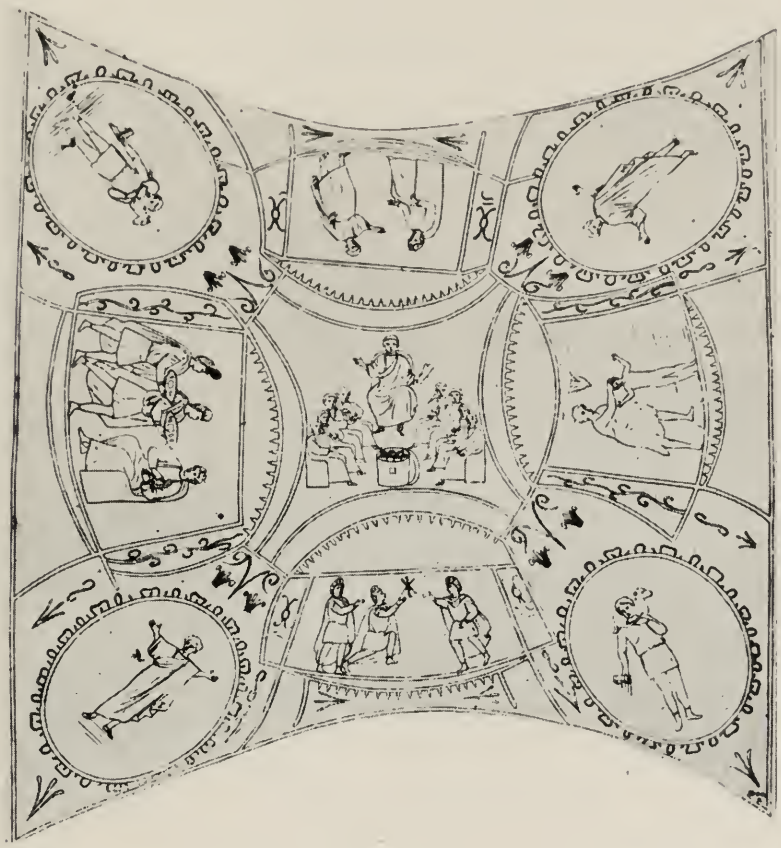


Fig. 15.
Wiederherstellung der Fresken von Fig. 14 in den ursprünglichen Zustand.

an, während die Archäologen ihnen geflissentlich aus dem Wege gegangen sind.

Die größten Schwierigkeiten bereiteten mir die aus dem 3. Jahrhundert stammenden Malereien einer Krypta der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. „Cubicolo dipinto e in parte scolorito“ („Kammer mit zum Teil verblaßten Malereien“), ist alles, was Bosio darüber zu sagen wußte. Man kann sich denken, daß

der Zustand dieser ganz ausgemalten Krypta nach dreihundert Jahren sich nur verschlimmert hat. Tatsächlich ist jetzt das Deckengemälde nicht bloß verblaßt, sondern auch ganz geschwärzt. Trotzdem stattete ich der Kammer jedesmal einen Besuch ab, wenn ich in die Katakombe kam; jedesmal sah ich mir die rätselhaften Darstellungen immer wieder von neuem an. Die vier an

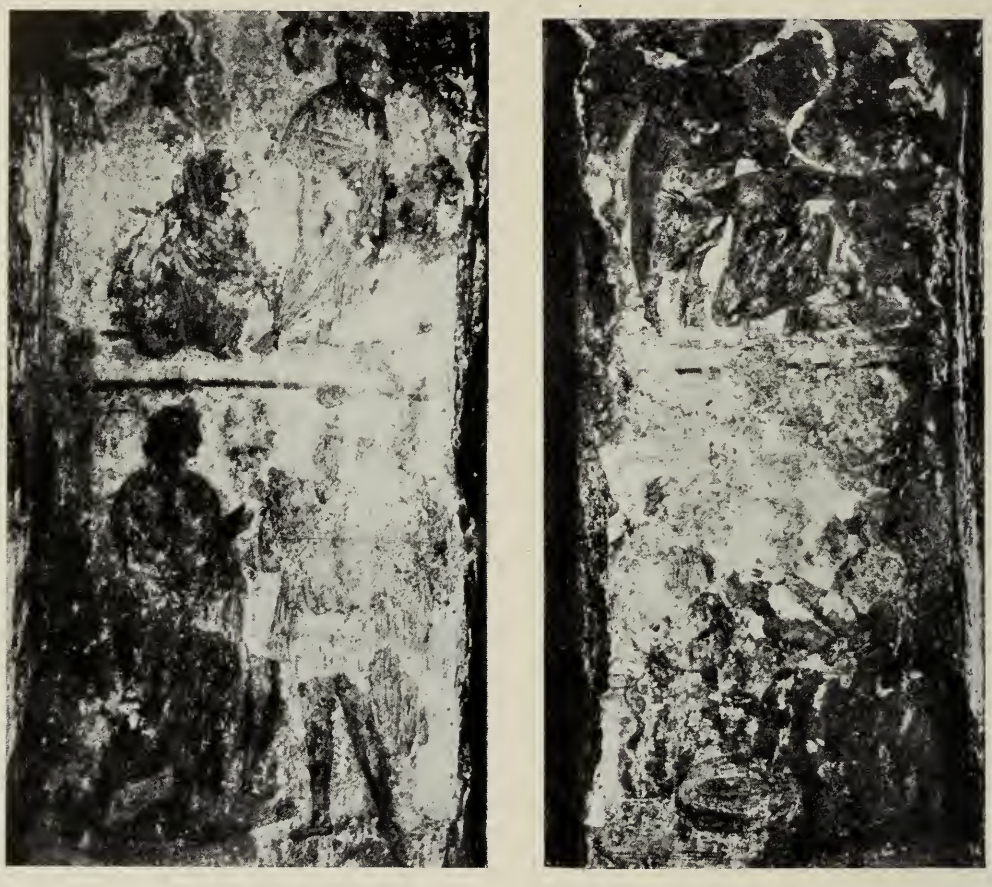


Fig. 16. Heilung der Hämorrhoïssa, des Gichtbrüchigen und des Blindgeborenen. Jesus mit der Samariterin am Jakobsbrunnen. Innere Seite der Eingangswand der Kammer 54 in Petrus u. Marcellinus. 3. Jahrh.

der innern Seite der Eingangswand gemalten, die stellenweise noch etwas Farbe aufweisen, hatte ich bereits enträtselt. Nur das geschwärzte Deckengemälde mit seinen neun Darstellungen widerstand allen Versuchen. Hier wurde die Prüfung allerdings sehr durch den Umstand erschwert, daß die Kammer zu zwei Dritteln mit Schutt angefüllt war. Um die Fresken an der Decke zu betrachten, mußte ich mich deshalb hinknieen oder, häufiger noch,

auf den Rücken legen. Während ich in dieser unbequemen Lage mit dem Wachslicht in der Hand eines Tages die Decke betrachtete, sah ich plötzlich, daß der dick aufgetragene Farbstoff, von der Seite beleuchtet, Schatten warf, wodurch die Figuren reliefartig, freilich in sehr unbestimmter Form, heraustraten. Trotzdem gelang es mir, mit unsäglicher Mühe, sämtliche Darstellungen der

Fig. 17. Wiederherstellung der Fresken von Fig. 16 in ursprünglichen Zustand.

Deckenmalerei nicht bloß zu erkennen, sondern auch durchzupausen, um möglichst genaue Kopien davon anzufertigen.

Als ich mit allem fertig war, wurde die Kammer von dem für Besucher lästigen Schutt befreit. Da hatte ich auch die große Freude, den ungewöhnlich reichen Bilderzyklus de Rossi erklären zu dürfen. Man sieht in der Mitte der Decke Christus als Richter zwischen Heiligen, welche die Verstorbenen empfehlen, und rings-

Fig. 18. Älteste Anbetung der Magier. Cappella greca in Priscilla. 2. Jahrh.

herum die Verkündigung Mariä, die heiligen drei Könige, wie sie den Stern erblicken und dem neugeborenen Messias ihre Geschenke darbringen, die Taufe Jesu, zweimal den Guten Hirten, der das Schäflein, d. i. die Seele des Verstorbenen, in den Himmel trägt, und zweimal die Orante, also die in der Seligkeit gedachte Verstorbene, die für die Zurückgebliebenen betet. Auf der innern Seite der Eingangswand sind die Heilungen der Hämorrhoïssa, des Gichtbrüchigen und des Blinden sowie Jesus mit der Samariterin am Brunnen gemalt. Am Ende meiner Erklärung sagte mir de Rossi scherzhaft: „Anche Lei ha fatto un miracolo; ha illuminato i ciechi!“ („Auch Sie haben ein Wunder gewirkt; haben Blinde sehend gemacht!“)

Von diesen Darstellungen verdienen besonders diejenigen der Verkündigung Mariä und die der Magier hervorgehoben zu werden. Jene ist äußerst selten; man kannte bisher nur ein in der Form völlig gleiches, wegen der schlechten Erhaltung aber viel umstrittenes Beispiel aus dem Ende des 2. Jahrhunderts. Durch die Entdeckung des zweiten Bildes wurde jeder Zweifel beseitigt, weil

dieses an der Spitze eines Zyklus von christologischen Gemälden steht, seine Bedeutung also keinen Zweifel zuläßt. Die Darstellung der Magier sodann ist für ihre Zahl von großem Wert: da, wo genügend Raum war, sehen wir sie in der Dreizahl; wo der Raum fehlt, sind dagegen bloß zwei gemalt. Die Künstler der Katakomben waren darin um so freier, als die Zahl der Magier in der Heiligen Schrift nicht ausdrücklich bestimmt ist. Aber schon auf dem ältesten Fresko, das der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts angehört, sind ihrer drei; und wenn in der Folge die Dreizahl die bevorzugte, in der Skulptur sogar die ausschließliche wurde, so dürfte das besonders auf die Dreizahl der Geschenke: Gold, Weihrauch und Myrrhen, zurückzuführen sein. Aber eben dadurch ist stillschweigend die Dreizahl bestimmt, weil jedes Geschenk einen gebenden Magier voraussetzt. Der Stern endlich hat die Form des vorkonstantinischen Monogrammes Jesu Christi, das sich aus den Anfangsbuchstaben der beiden Namen zusammensetzt ☧, das einzige in der Malerei. Auch von dem konstantinischen Monogramm Christi, das aus den zwei ersten Buchstaben des Namens ΧΡιστός gebildet ist: ⳩, kennt man nur ein Beispiel, das aus der Katakombe der hl. Cyriaca. In beiden Fällen gaben die Künstler dem Beschauer dadurch deutlich zu verstehen, daß der Stern, den wir bereits als das Symbol des Lichtes kennen lernten, Christus versinnbildet. Diese Symbolik war allgemein und von Anfang an geläufig. Der Evangelist Johannes nennt den Sohn Gottes „das wahre Licht, welches alle Menschen, die in diese Welt kommen, erleuchtet“ (1, 9). Ähnlich sagt der Heiland von sich selbst: „Ich bin als das Licht in die Welt gekommen, damit jeder, der an mich glaubt, nicht in der Finsternis bleibe“ (Joh. 12, 46). Daher kein Wunder, daß er in dem gallischen Epigramm des Pektorius geradezu ΦΩC TO ΘANONTΩN, Licht der Abgeschiedenen, genannt wird.

Die in sich abgeschlossenen Malereien veröffentlichte ich in einer eigenen Schrift bei Herder, Freiburg i. Br. 1891, unter dem Titel „Ein Zyklus christologischer Gemälde der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus“ und widmete sie dem verdienten damaligen Rektor des Campo Santo, Msgre de Waal, der für den Druck derselben aufkam.

Je länger ich das Glück hatte, mit de Rossi zu verkehren, desto inniger wurden die Beziehungen zwischen dem Meister und meiner Wenigkeit. Seitdem ich seine Forschungen gegen die Angriffe dreier deutschen Gelehrten verteidigt hatte, gestaltete sich das Verhältnis zu einem freundschaftlichen: ich wurde Hausfreund seiner Familie. Wo er es konnte, suchte er sich mir gefällig zu erweisen. Zu einem ganz besondern Dank verpflichtete er mich dadurch, daß er mir, ohne es zu verraten, durch den ihm persönlich befreundeten Kardinal-Staatssekretär Rampolla eine Sendung an den Hof von Wien erwirkte: ich erhielt den Auftrag, das Kardinalsbarett für den Primas von Ungarn (Vászary) dem Kaiser Franz Joseph zu überbringen. Das war nicht bloß ehrenvoll, sondern auch einträglich: eine Bank übergab mir eine ansehnliche Summe in Gold. Da ich das Geld einzig und allein den archäologischen Erfolgen verdankte, so wollte ich es auch nur für meine Herausgabe der Malereien der Katakomben verwenden und ließ es einer Bank in Rom überweisen, wo es später verloren ging.

Die Sendung nach Wien hatte zur Folge, daß ich in hierarchischer Hinsicht über Msgre de Waal stand. Das Verhältnis zwischen Rektor und Kaplan war also nicht normal. Ich glaubte denn auch bald herauszufühlen, daß mein Austritt aus dem Campo Santo Msgre de Waal nicht unangenehm sein würde. Da ich zur Führung eines eigenen Haushaltes weder die nötigen Mittel noch Geschick und Zeit hatte, wurde ich Pensionär eines mir befreundeten lateranensischen Kanonikus, Msgre Germano Straniero, bei dem ich dreißig Jahre verblieb, bis der Krieg mich wegen Mangels an Raum von ihm trennte. Selbstverständlich unterhielt ich mit dem Rektor des Campo Santo immer die freundschaftlichsten Beziehungen und lieferte ihm wie bisher regelmäßig Beiträge für seine Römische Quartalschrift.

II.

Bei der Anfertigung der Kopien, die ich mit Eifer betrieb, merkte ich bald, daß sie mir zu viel Zeit raubte und in keinem Verhältnis zum Resultate stand: die Kopien waren bei aller Genauigkeit doch nur farblose Zeichnungen. Da meine persönlichen Verhältnisse sich pekuniär etwas besserten, so zog ich jetzt die Photographie heran, deren Treue ja auch für die geschickteste Hand unerreichbar ist. Die Photographien beliefen sich zuletzt auf mehrere hundert; ich ließ sie alle durch Pompeo Sansaini, einen der besten Photographen Roms, anfertigen, der durch seine kleine Gestalt für die unterirdische Arbeit wie berufen war. Wie dem Auftraggeber kam es auch ihm gar nicht darauf an, sich auf den Boden zu werfen, sich hinzuknieen oder gar auf den Rücken zu legen, wenn das Gelingen der Photographie es erforderte.

Aber die Photographie gibt nicht die Farben: die farbige Aufnahme ist in den Katakomben bis jetzt nicht möglich; die Farben hat die Künstlerhand aufzutragen. Hierzu bildete ich einen jungen, talentvollen Maler heran, Carlo Tabanelli, der sich mit der Zeit eine solche Übung im Kopieren aneignete, daß er von keinem andern erreicht, geschweige denn übertroffen wurde. „Il Suo pittore stacca i quadri dal muro“ („Ihr Maler löst die Bilder von der Wand ab“), hörte ich solche ausrufen, die Gelegenheit hatten, Kopien bei mir zu sehen. Das Geheimnis dieser Treue liegt darin, daß die Photographie den Untergrund der Kopie bildet. Tabanelli ließ zu diesem Zwecke die Photographien auf präpariertes Papier bringen, das er dann vor dem Original unter meiner Aufsicht so übermalte, daß der photographische Untergrund vollständig verschwand. So habe ich durch das Zusammenwirken des photographischen Apparats und der Hand des Künstlers die denkbar getreuesten Kopien von Katakombenbildern erlangt.

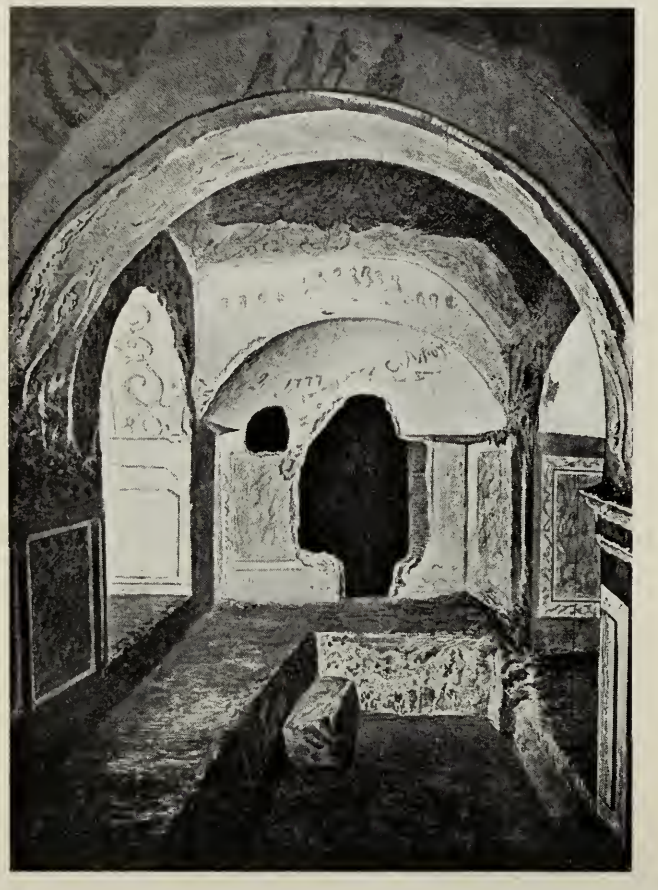


Fig. 19. Innenansicht der Cappella greca in Priscilla, vom Eingang aus aufgenommen. 2. Jahrh.

Fig. 20. Innenansicht der Cappella greca in Priscilla, nach dem Eingang zu. 2. Jahrh.

Eine dieser Kopien veröffentlichte ich in meiner Schrift über die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche[1]. De Rossis Bruder, Michele Stefano, dem wir die schönen Pläne der Kallistuskatakombe verdanken, trug kein Bedenken, sie für die beste bis dahin erschienene Reproduktion einer Katakombenmalerei zu erklären. Das hatte die unangenehme Folge, daß mir verboten wurde, Katakombenbilder

Fig. 21. Kryptoportikus in Priscilla.
Ältester Versammlungsraum zum Gottesdienst. 2. Jahrh.

in Farben zu veröffentlichen; das sei ein „Vorrecht der Kommission". Tatsächlich mußte ich mich in meiner Schrift „Fractio panis, die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers", mit einer schwarzen Tafel begnügen.

An die Erwähnung dieses Freskos knüpft sich eine meiner erfolgreichsten Arbeiten auf dem Gebiete der zömeterialen Malereien. Ich fand es in der sog. Cappella greca, welche zu jener Zeit

[1] Die Schrift erschien 1892 bei Herder in Freiburg i. Br. und ist Pia v. Angelini, der damaligen Oberin des Klosters von der Ewigen Anbetung in Innsbruck, gewidmet, welche für die Druckkosten aufkam.

die Durchgangskammer zur Katakombe der hl. Priscilla war; jeder, der die Katakombe besuchte, mußte durch die Kapelle hindurchgehen. Diese besteht, wenn man so sagen darf, aus einer einschiffigen, mit Haupt- und Nebenapsis versehenen „Basilika im kleinen". Auf ihre Wichtigkeit weist schon der davor gelagerte Kryptoportikus hin, ein Raum, der für gottesdienstliche Versammlungen geschaffen war und bequem an dreihundert Personen fassen konnte. In der Kapelle waren zahlreiche, zum Teil künstlerisch hervorragende Malereien schon seit langem bekannt. Deshalb mag es wohl gekommen sein, daß die Archäologen sie für die einzigen Malereien der Kapelle hielten, obwohl dieselben bloß auf eine Hälfte, auf das „Schiff", beschränkt sind. Keiner ahnte, daß auch der „Apsidenraum" einst ausgemalt gewesen sein mußte. Von der zu unterst angebrachten Darstellung Noes abgesehen, zeigte sich dort allerdings keine Spur von Farbe; man sah bloß eine graue Stalaktitkruste, welche durch den jetzt verschlossenen Lichtschacht im Laufe der Jahrhunderte hineingesickert war und die Wände gleichmäßig bedeckte. Unter dieser Kruste hatte man sich die Malereien zu denken.

Meine Annahme wurde zur Gewißheit, als ich eines Tages an der obersten Stelle der Decke, unmittelbar neben dem Lichtschacht, Waschungen mit Wasser und Seife vornahm. Ich hatte diese Stelle gewählt, weil dort die Kruste aus schmutziger Erde bestand, welche sich leicht entfernen ließ. Von dem Schmutz befreit, zeigten sich Gebäulichkeiten auf rotem Grunde, und davor, stark verblaßt, Daniel zwischen zwei Löwen. War meine Vermutung von der Existenz der Fresken in dem „Apsisraum" der Kapelle dadurch bestätigt, so hatte ich auch zugleich erkannt, daß ihre Freilegung nur mit chemischen Mitteln möglich war. Ich bat deshalb de Rossi, diese schwierige und delikate Arbeit durch einen geübten Techniker ausführen zu lassen, was er denn auch für die „nächste Saison" der Ausgrabungen in Aussicht nahm. Inzwischen wurde er jedoch vom Schlage getroffen, der ihn an den Rand des Grabes brachte und an der Ausführung meiner Bitte verhinderte. Daher setzte ich mich selbst mit einem Techniker namens Salvatore Marola in Verbindung, der nach einigen Versuchen, welche an einem mit Stalaktit behafteten Stuckfrag-

ment vorgenommen wurden, ein Mittel fand, das den Stalaktit auflöste, ohne die Farben zu schädigen: nämlich mit Wasser verdünnte Salzsäure. Nach der notwendigen praktischen Anleitung übernahm ich die Aufdeckung der Malereien und führte sie nach zweiwöchentlicher angestrengter Tätigkeit zu Ende. Ich nahm die Arbeit auf einer Leiter stehend vor, was die Mühe verdoppelte. Wo die Kruste zu dick war, mußte sie mit einem scharfen Schabeisen so weit entfernt werden, bis die Farben durchschienen. Die Anwendung der Salzsäure zwang mich, wegen der erstickenden Dämpfe, die Arbeit jeden Augenblick zu unterbrechen. Zum Glück

Fig. 22. Fractio panis. Cappella greca in Priscilla. 2. Jahrh.

liegt die Kapelle nicht weit vom Eingang der Katakombe, so daß man in ein paar Minuten an der frischen Luft war. Die Mühe wurde reichlich belohnt. Unter den von mir freigelegten Gemälden befindet sich eines, das nichts Geringeres als die fractio panis, die Handlung des Brotbrechens, also die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers oder der Messe, wie wir heute kurz sagen, verbildlicht, und zwar mit geschickter Benützung des Symbols, der wunderbaren Vermehrung der fünf Brote und zwei Fische, welche das Mahl zu einem religiösen stempelt.

Gegenüber den wenigen Gelehrten, welche in der berühmten Malerei der Fractio panis nicht die liturgische Feier des Brotbrechens, sondern höchstens das himmlische Mahl erkennen möchten, wird es nicht überflüssig sein, auf den wesentlichen

Unterschied aufmerksam zu machen, der zwischen beiden Mahlen besteht. Dieser Unterschied tritt besonders deutlich auf den einundzwanzig Skulpturen hervor, die das himmlische Mahl darstellen und fast sämtlich aus dem 3. Jahrhundert stammen[1]. 1. In der Fractio ist der bärtige, mit Tunika und Pallium bekleidete Mann, der das Brot bricht, nicht wie die sechs zum Mahl erschienenen Gäste am „stibadium" gelagert, sondern sitzt daneben auf dem Ehrenplatz, „in cornu dextro"; er ist also im wörtlichen Sinne der „Vorsitzende", ὁ προεστώς, d. i. der Bischof. 2. Weil er das Brot den anwesenden Gläubigen auszuteilen hat, bricht er es im Anblick aller und mit einer gewissen Feierlichkeit, während auf den zwei Skulpturen[2], welche dieses Detail aufweisen, der auf dem letzten Platz, „in cornu sinistro", gelagerte Gast das Brot bricht, und zwar bloß für sich, weshalb die andern auch keine Notiz davon nehmen. 3. Ebenso trinkt in dem himmlischen Mahle jeder Gast aus seinem eigenen Becher, den er in der Hand hält, wogegen in der Fractio ein Kelch für alle dient, daher er vor ihnen aufgestellt ist, eine entsprechende Größe hat und mit zwei Henkeln versehen ist, um bequem zu den einzelnen Gästen gebracht werden zu können. 4. Die Frau endlich, welche mit den Gästen gelagert ist, hat das Haupt mit dem Schleier verhüllt; dieser war für die liturgische Feier, der sie beiwohnt, bekanntlich streng vorgeschrieben, für jedes andere Mahl jedoch nicht bloß überflüssig, sondern geradezu undenkbar, weshalb er auf keiner Darstellung eines solchen anzutreffen ist.

Die Bemerkungen dürften genügen, um zu zeigen, wie wenig vertraut mit den Monumenten jene Gelehrten sind, die den liturgischen Charakter der Fractio panis leugnen.

Als ich die Arbeit vollendet hatte, lud ich de Rossi zur Besichtigung der neuentdeckten Fresken ein. Obwohl durch den Schlaganfall in dem vollen Gebrauch seiner Glieder behindert, schleppte er sich am Arme seines Bruders mühsam in die Kapelle, wo ich mit einem Wachslicht die Malereien beleuchtete. Lange verweilte er bei der Betrachtung des Hauptbildes, der Fractio panis.

[1] Viele sind noch unbekannt und kommen in meinem Sarkophagwerk zur Veröffentlichung.

[2] Die eine bei Garrucci Taf. 371, 1; die andere ist noch unveröffentlicht.

Fig. 23. Hl. Sixtus (II.) und hl. Optatus, am Grabe des hl. Kornelius in der Kallistus-Katakombe. Von Gregor III. (731—741).

„Con questa scoperta ha coronato gli scavi" („Mit dieser Entdeckung haben Sie den Ausgrabungen [in den Katakomben] die Krone aufgesetzt"), sagte er mir beim Verlassen der Kapelle. — Es war sein letzter Gang. Sechs Monate später, am 20. September 1894, entriß der Tod ihn der Wissenschaft der christlichen Archäologie, der er sein ganzes Leben gewidmet hat und die ihm ihre Neugestaltung verdankt.

Die in dem Apsidenraum freigelegten Fresken sind sämtlich auf rotem Grund gemalt, weil dieser Teil der Kapelle dank dem Lichtschacht taghell erleuchtet war. Wir sehen gegenüber der Fractio panis die Auferweckung des Lazarus, der als Mumie im Grabe und daneben als Auferweckter an der Seite einer seiner Schwestern, aber ohne Christus, abgebildet ist; den Heiland hat man sich zu ergänzen, wie bei dem Gichtbrüchigen an der Decke des „Schiffraumes". Links ist das stark beschädigte Opfer Abrahams oder vielmehr die Vorbereitung dazu; denn Isaak trägt noch das

Holzbündel, wie aus andern Beispielen der gleichen Katakombe und der übrigen der Via Salaria ersichtlich ist[1]. Rechts steht Daniel als Orans in der Löwengrube; und zuoberst erscheinen die Verstorbenen zwischen Heiligen. Von der letzten Darstellung ist nur die untere Hälfte übrig. Die herrliche Erhaltung der Fractio panis, ihr einzigartiger Wert und ihr hohes Alter — erste Hälfte des 2. Jahrhunderts — bestimmten mich, sie in einer eigenen Schrift zu behandeln. Ich widmete sie dem Andenken meines väterlichen Freundes Philipp Greve aus Bonn.

Waschungen mit verdünnter Säure nahm ich mit sehr gutem Erfolg auch an den vier Heiligengestalten des Grabes des hl. Kornelius vor, die de Rossi entdeckt und im ersten Band seiner Roma Sotterranea veröffentlicht hat. Durch die Waschungen erhielten die Köpfe ihr wahres Aussehen, und von den zwei Dipintoinschriften wurde die mit schwarzer Farbe gemalte fast vollständig aufgedeckt; von der mit Weiß gemalten kam wenigstens der Anfang zum Vorschein, und der Name des heiligen Bischofs Optatus, von dem man vorher nur den ersten Buchstaben sah, ist jetzt ganz zu lesen.

Die „Fractio panis" war meine letzte Sonderschrift vor der Veröffentlichung der Katakombenmalereien im ganzen. Diesem Werke wandte ich nun alle meine Kräfte zu. Der Maler Tabanelli stand jetzt ausschließlich in meinem Dienst und war nur mit dem Kopieren beschäftigt. Seine Arbeit wollte nicht enden; denn abgesehen von der großen Zahl der Fresken sind viele von denen, die Bosio veröffentlicht hat, inzwischen wieder verloren gegangen. In meinem Exemplar des Garrucci-Werkes habe ich unter den Tafeln der verschollenen Malereien der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus die Tage vermerkt, an denen ich die Kammern und Arkosolien an der Hand der alten Pläne wiedergefunden habe. Das hört sich zwar sehr einfach an, kostete aber viel Mühe, weil die betreffenden Galerien meistens bis an die Decke mit Schutt angefüllt waren. Ich mußte also stets damit beginnen, daß ich von dem Schutt so viel fortschaffen ließ, als

[1] Siehe darüber meinen Aufsatz „La decorazione costantiniana della Basilica Lateranense", in: Rivista di archeologia cristiana 1929, 44 ff. (Separatabdruck).

notwendig war, um wenigstens kriechend zu den gesuchten Monumenten gelangen zu können. Die materielle Arbeit führte ein mir ergebener, intelligenter Fossor aus.

Diese Nachforschungen fielen in das Ende des Jahres 1899 und Anfang 1900. Unter die Tafeln 42 f. schrieb ich: „Von mir wiedergefunden am 16. November 1899"; Tafel 49 hat den Vermerk: „5. Januar 1900"; Tafel 51: „18. Januar 1900"; Tafel 55: „12. Januar 1900"; Tafel 57: „28. Dezember 1899". Später teilte ich die Funde dem Ingenieur Guglielmo Palombi mit, der als Angestellter der Kommission für die Freilegung der Galerien sorgte; heute ist er selbst Mitglied der Kommission. Bei denselben Arbeiten hatte ich die freudige Überraschung, daß zu den schon von Bosio veröffentlichten Kammern noch zwei vollständig ausgemalte und bis dahin unbekannte hinzukamen, die bei den Ausgrabungen gefunden wurden.

Zuletzt fehlten mir bloß die wichtigen Malereien einer Kammer und eines Arkosols der Prätextat-Katakombe, die in einer Vigna liegt, welche damals einem Advokaten namens de Romanis gehörte. Dieser führte seit vielen Jahren mit der Kommission wegen der Katakombe einen Prozeß. Zuletzt ist er unterlegen; das Gericht sprach die Katakomben als religiöse Versammlungsorte der die Interessen der Kirche wahrenden Kommission zu. „Die Katakombe gehört euch", sagte darauf der Advokat zu de Rossi, „aber die Vigna gehört mir; und so lange ich lebe, wird mir keiner die Katakombe betreten!" Er hielt Wort. Der erste, den er aus der Vigna wies, war de Rossi selbst: „M'ha cacciato come un gatto frustato!" erzählte mir de Rossi zu wiederholten Malen. Im Deutschen würde man sagen: „Er hat mich wie einen Hund aus der Vigna gejagt."

Über zwanzig Jahre waren seitdem verstrichen. „Der Advokat wird wohl seinen Zorn besänftigt haben", dachte ich und ging, mit dem Empfehlungsschreiben eines seiner Freunde ausgerüstet, zu ihm, um den Eintritt in die Katakombe zu erbitten. Da kam ich an den Richtigen; wie von einer Tarantel gestochen, fuhr er auf, als ich das Wort „Katakombe" aussprach. Ich merkte gleich, daß alles Bitten umsonst war. Unverrichteter Sache kehrte ich nach Hause zurück.

Wie ich mich in dem Advokaten, so hat der Advokat sich aber auch in mir geirrt. Da ich mein Werk ohne die unter seiner Vigna befindlichen Malereien nicht abschließen konnte, so blieb mir nur eine Möglichkeit: ich mußte mir den Zugang unterirdisch verschaffen. Und das ist denn auch mit Hilfe von drei jungen,

Fig. 24. Susanna als Lamm von zwei die beiden Alten versinnbildenden Wölfen angefallen. Die Verstorbene zwischen zwei Lämmern, den Auserwählten. Arkosol der Celerina in Prätextat. 4. Jahrh.

mutigen Studenten der Theologie geschehen, ohne daß jemand eine Ahnung davon hatte. Die Prätextat-Katakombe hat nämlich zwei Eingänge: einen unter der Vigna des Advokaten und einen unter dem benachbarten, durch einen niedrigen Zaun getrennten Grundstück, das dem Fürsten Torlonia gehört. Durch diesen zweiten Eingang konnte man unterirdisch weit unter die Vigna des Advokaten gelangen, bis der Weg infolge eines Einsturzes unterbrochen war, und zwar in einer Länge von zehn Metern. Dieses Stück mußte also wiederhergestellt werden. Die Studenten hatten Schaufeln und Hacken. Sie arbeiteten zuerst auf der vom Grundstück Torlonia aus zugänglichen Seite. Als sie dort den Schutt nicht mehr wegschaffen konnten, weil alle verfügbaren Räume damit angefüllt waren, stiegen sie über den niedrigen Zaun und begaben sich, unbemerkt, durch den Eingang unter der Vigna des Advokaten in den verbotenen Teil der Katakombe, wo dann

die zweite Hälfte des Weges wiederhergestellt wurde. Das Glück stand ihnen bei; es ist ihnen nie jemand begegnet. Nach vier Monaten war die Arbeit vollendet; an einem Osterdienstag hielt ich meinen feierlichen Einzug in den wiedereroberten Teil der Katakombe, d. h. ich kroch auf allen vieren durch das Loch, das groß genug war, um einen nicht allzu umfangreichen Mann durchzulassen. Durch dieses Loch mußten auch der Maler und der

Fig. 25. Taube mit Ölzweig, durch das Wort Pax als Symbol des Friedens erklärt. Von einem Grabstein im Lateran. 4. Jahrh.

Photograph mit seinem Apparat kriechen. Die Fresken wurden natürlich sofort kopiert. Mir selbst verschaffte dieser Erfolg die Ernennung zum Mitglied der Ausgrabungskommission[1].

Von den Monumenten des wiedereroberten Teiles der Katakombe erwähne ich hier bloß das aus dem Ende des 4. Jahrhunderts stammende Arkosol, welches laut der fragmentarisch erhaltenen Inschrift eine Celerina wahrscheinlich zu Lebzeiten, „se b⟨iba=viva⟩“, machen ließ. Seine Malereien versetzen uns mitten in die funerale Symbolik. Auf der Vorderwand des Grabes ist in ebenso klarer als sinniger Weise der von den beiden Alten ausgeführte Überfall der keuschen Susanna vergegenwärtigt: ein Lamm mit der Überschrift SVSANNA wird von zwei Wölfen bedroht, welche die beiden Alten versinnbilden, denn über dem zur Rechten steht SENIORIS (seniores, „die Alten“) geschrieben. Vermutlich hat der Maler an das Herrenwort: „ich sende euch wie Lämmer unter Wölfe“[2], gedacht.

[1] Einige Jahre später erwarb die Kommission von den Erben des Advokaten durch Kauf einen Teil des über der Katakombe gelegenen Grundstücks mit dem ältesten Eingang. [2] Luk. 10, 3.

Das Lamm kehrt in dem unteren Feld der Lunette noch einmal wieder, aber nicht zwischen Wölfen, sondern zwischen zwei Lämmern: also die Verstorbene zwischen den Auserwählten. Gemäß der in der alten Kunst beliebten Sitte, einen wichtigen Gedanken in verschiedener Form zum Ausdruck zu bringen, sieht man in dem Felde darüber das Monogramm Christi ☧ zwischen zwei Tauben, was der in den Grabinschriften häufig ausgesprochenen

Fig. 26.
Ein verstorbener Markus, dem die Taube den Ölzweig gebracht hat.
Grabstein aus der Katakombe der hl. Thekla, jetzt im Lateran. 4. Jahrh.

Gebetsformel: „Spiritus tuus in Christo“ („Deine Seele ruhe in Christus“), entspricht.

Außer den rein symbolischen Darstellungen waren noch hervorragende, durch beigeschriebene Namen kenntlich gemachte Heilige und das nimbierte Brustbild Christi gemalt; man liest noch: Urbanus, Paulus und Liberius; es fehlen also sicher noch Petrus und, wegen der Nähe ihrer Gräber, Sixtus und Cornelius. Das sind die Heiligen, deren Gemeinschaft man für die im Arkosol beigesetzten Verstorbenen erflehte.

Die beiden Tauben mit dem Monogramm Christi bilden eine Gruppe von Symbolen, welche in der Epigraphik heimisch wurde, wo auch die soeben erwähnte Formel „Spiritus tuus in Christo“ öfters ausgeschrieben ist. Noch häufiger begegnet uns

A

B

Fig. 27. Friesreliefs vom Triumphbogen Konstantins d. Gr.
A Einnahme von Susa; B Schlacht an der Milvischen Brücke.

die dem Noebild entlehnte Taube mit dem Ölzweig, dem Symbol des Friedens. Auf einem aus dem 4. Jahrhundert stammenden Epitaph ist die Taube mit dem erklärenden Worte PAX neben der Inschrift eingraviert. Belehrend ist auch ein Kinderepitaph, das vor kurzem aus der Katakombe der hl. Thekla in das Museum des Laterans gebracht wurde. Es enthält zuoberst rechts die Inschrift: MARCO · B(ene) · M(erenti) QVI VIXIT AN(nos) II | ME(nses) IIII · D(e)P(osito) III · IDVS MAI(as) · IN PA(ce). Zuunterst sitzt neben einer spiralförmig gewundenen Säule der etwas über zweijährige Markus, der mit einer losen, mit dem kurzen Clavus geschmückten Tunika und niederen Schuhen bekleidet ist, der in der Rechten einen Ölzweig hält und mit der ausgestreckten Linken auf die Taube hinweist, die ihm den Ölzweig gebracht hat. Zwischen beiden eine Traube, die für die Taube bestimmt ist. Auf den ewigen Frieden, in welchen das Kind Markus aufgenommen wurde, weist hier nicht allein der Ölzweig, sondern auch die Worte: IN PA(ce), mit denen die Inschrift schließt.

So bilden sich Typen mit feststehender, allgemein verständlicher Bedeutung, welche in den mannigfaltigsten Zusammenstellungen verwendet wurden. Ein solcher Typus sind auch die Lämmer, die als Symbol der Auserwählten, im Gegensatz zu den Böcken, den Verdammten, gewöhnlich mit Oranten dargestellt sind, d. i. den Verstorbenen in der Seligkeit, wie wir weiter unten sehen werden. Typische Verwendung hat auch der Phönix, der dem Mythus zufolge aus seiner Asche verjüngt hervorgeht, daher gleichbedeutend ist mit dem Glaubensartikel „resurrectio carnis“ (Auferstehung des Fleisches).

Der Brauch, solche Typen in die Darstellungen einzustreuen, war bei den Künstlern ohne Unterschied üblich. Wir verweisen dafür auf die Personifikationen der Städte, der Flüsse, des Meeres, des Abgrunds, der Erde, der Berge, der Sonne, des Mondes und der Jahreszeiten, die sämtlich aus der klassischen Kunst stammen und die in der gleichen Bedeutung auch in der christlichen Kunst, einige besonders auf Sarkophagen mit dem Durchgang durch das Rote Meer, vorkommen; auf diesen sind unter den Rossen des mit seinem Heere daherstürmenden Pharao bis

A

B

Fig. 28. Friesreliefs vom Triumphbogen Konstantins d. Gr.
A Asiatischer Feldzug mit Konstantin an der Spitze.
B Triumphzug Konstantins in Trier über zwei fränkische Könige.

Fig. 29. Martyrer, auf eine Leiter steigend. Büste Christi.
In der Gruft der hll. Markus u. Marcellianus. 4. Jahrh.

drei der genannten Personifikationen zu sehen[1]. Zwei, die Roma und der Tiber, zeigen sich auf dem Relief des Konstantinischen Triumphbogens mit der Schlacht am Ponte Milvio; jene eilte dem von der Victoria bekränzten Konstantin entgegen, welcher von der Brücke auf das Schauspiel schaut, das zu seinen Füßen unten im Tiber sich abspielt: dort klammert sich Maxentius, der besiegte Gegner, krampfhaft an das Bein des Tibers, der ihm verächtlich den Rücken dreht. An diesem Relief scheint sich noch im 16. Jahrhundert der Künstler des Grabmals Hadrians VI. (1522 bis 1523) inspiriert zu haben, bei dessen feierlichem Einzug in Rom ebenfalls die auf den Papst zueilende Roma und der in gewohnter Weise daliegende Tiber vergegenwärtigt sind[2]. Allgemein bekannt war ferner der Typus des Besiegten, der mit auf dem Rücken gebundenen Händen auf dem Boden hockt. Er findet sich besonders häufig auf Münzen als Hinweis auf die Siege des Kaisers. In derselben Bedeutung wird er noch sonst verwendet. Ich erinnere an den in historischer Hinsicht so wichtigen asiatischen Feldzug, den das Relief auf der westlichen Schmalseite des gleichen Triumphbogens vorführt; dort ist die Figur des Besiegten proleptisch in den Zug eingefügt, um dem Beschauer den siegreichen Ausgang anzukündigen. Von diesem Relief, wie auch von dem der gegenüberliegenden Schmalseite, greifen Anfang und Ende auf die Nachbarseiten hinüber; der Anfang ist auf der südlichen, das Ende auf der nördlichen, das Gros auf der westlichen Seite zu sehen. Da die bisherigen Abbildungen nur das Gros des Zuges, ohne Anfang und Ende enthalten, so kann man sich denken, daß auch die Auslegungen mehr oder weniger kopflos sind. Eine soll hier als abschreckendes Beispiel einer verfehlten Deutung wiedergegeben werden. Felice Grossi Gondi[3], der über den Triumphbogen eine eigene Schrift veröffentlicht hat, vereinigte den Zug mit dem gegenüber dargestellten trierischen Triumphzug, ließ von beiden Anfang und Ende weg und erkannte in diesem verstümmelten Ganzen einen einzigen Triumphzug, der auf alle von Konstantin vor 312 davongetragenen Siege anspielen

[1] Garrucci V, Taf. 308, 2 u. 5; 309, 1—4.

[2] Das Grabdenkmal befindet sich in der Kirche S. Maria dell' Anima.

[3] L'arco di Costantino S. 36—42.

sollte. Die Traintruppen des asiatischen Feldzuges mit den in Säcken verpackten Lebensmitteln und dem (stark beschädigten) Küchengeschirr figurieren darin als die Abteilung der „Kriegsbeute"! Professor Dr. Styger nahm diese Deutung an und wußte sie noch mit genauen Angaben über die Gegenstände der „Kriegsbeute" auszuschmücken; er vermutet in den Säcken der Lasttiere „geprägtes Gold und Silber"; „Gold" sei auch in dem Sitz der Staatskarosse des Kaisers Galerius, den er für einen fiskalischen Beamten ausgibt. Doch den Höhepunkt erreicht seine Auslegung in dem Typus des Besiegten. Dieser wird zu einem „Mann", der „als besonders treuer Wächter sich sogar auf die Schätze gesetzt hat"[1], wie eine Bruthenne auf die Eier! Bei einem derartigen Interpreten ist es begreiflich, daß er, von seinen eigenen Auslegungen wenig erbaut, auf die Idee verfallen konnte, die symbolische Bedeutung der funeralen Monumente in Bausch und Bogen über Bord zu werfen, gerade wie die Futuristen, die häufig weder malen noch zeichnen können, die wahre Kunst verlassen und dafür Produkte schaffen, von denen die meisten die Mitwelt, gelinde gesagt, langweilen. Der Archäologe weiß mit solchen Einfällen nichts anzufangen; er geht daran vorüber.

Kurz vor dem Abschluß meines Werkes kam ich noch unversehens in den Besitz von sehr wertvollen Malereien, die mich zu der Entdeckung der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus mit der Damasusgruft führten. Diese Katakombe hatte man bisher allgemein auf die rechte Seite der ardeatinischen Straße verlegt und zuletzt mit einem Teil der Domitilla-Katakombe identifiziert, da, wo die Kammer des Fossors Diogenes liegt. Nach meinen Studien, die ich in der Römischen Quartalschrift[2] veröffentlichte, mußte man sie dagegen auf der linken Seite dieser Straße suchen. Ausgrabungen, die anderthalb Jahre später hinter dem ehemaligen Kloster der Trappisten gemacht wurden, gaben mir recht.

Der Grund zu den Ausgrabungen war, wie so oft, rein praktischer Natur: die Trappisten wollten ihren Gemüsegarten ver-

[1] Paul Styger, Neue Untersuchungen über die altchristl. Petrusdarstellungen, in: Röm. Quartalschr. 1913, S. 31.

[2] 1901, S. 32—49.

größern, und da sich darunter eine (damals namenlose) Katakombe ausbreitet, so stieg der mir befreundete Abt Dominikus, um sich unliebsame Überraschungen zu ersparen, in die unterirdischen Grüfte und untersuchte sie auf ihre Festigkeit[1]. Er stieß dabei in einer fast ganz verschütteten Krypta auf geringe Reste von

Fig. 30. Innenansicht der Kapelle der hll. Markus u. Marcellianus nach dem Eingang zu. 4. Jahrh.

Malereien, die ihm rätselhaft erschienen. Ein Telefonruf, und ich war zur Stelle. Es handelte sich um die Darstellung eines mit der Gewandung der heiligen Gestalten bekleideten Mannes, der sich anschickt, auf eine von einer Schlange bedrohte Leiter zu

[1] Einige Jahre früher fiel ein Gespann Ochsen durch eine eingestürzte Kammer in die Katakombe und mußte eine Weile in der Kapelle des Bitus untergebracht werden.

steigen, welche zu Christus führt, und der auf der Seite gegenüber, wo der Stuck herabgefallen ist, eine zweite Leiter mit einem zweiten Manne entsprochen haben muß. Die Malerei beruht also auf der schon erwähnten Vision der hl. Perpetua und erhält daraus ihre Erklärung. Die beiden auf die Leiter steigenden Männer bedeuten zwei Martyrer, die durch das Martyrium direkt in die Seligkeit zu Christus gelangen.

Die beschriebenen Darstellungen sind in einer geräumigen, aber ganz verwüsteten Kapelle, die nicht bloß mit Malereien, sondern auch mit Mosaiken, vier Säulen in den Ecken und mit Marmorplatten geschmückt und mit einer „mensa oleorum" versehen war, also Anzeichen einer historischen Krypta hatte. Da ich nun anderthalb Jahre früher schon den Beweis erbracht hatte, daß die Katakombe der hll. Markus und Marcellianus mit der Gruft des Papstes Damasus ungefähr in jener Gegend zu suchen sei, so zweifelte ich keinen Augenblick, in der Krypta diejenige der genannten Martyrer zu erkennen. Die Ausgrabungen legten in der Kapelle noch weitere Malereien frei und führten mich in kurzer Zeit zu der Feststellung der Gruft des Damasus. Sie wurden schließlich durch die Entdeckung der bis dahin unbekannten Grabinschrift, die Damasus seiner Mutter gesetzt hat, besiegelt.

Diese Entdeckung ist auch für die Kirchengeschichte von großem Interesse; denn Damasus dürfte unter den Päpsten wohl das meiste zur Ausschmückung der Martyrergräber in den Katakomben getan haben, weshalb er als der Schutzpatron der christlichen Archäologen gilt. Am wichtigsten sind seine in Versen verfaßten Inschriften, in denen er in gedrängten, daher bisweilen schwer verständlichen Ausdrücken von den Martyrern und seinen Arbeiten an ihren Gräbern spricht. Diejenigen, die er als Papst verfaßte, wurden in der herrlichen Kalligraphie des Künstlers Furius Dionysius Philocalus in Marmor eingegraben; die aus der Zeit vor dem Pontifikat stammenden zeigen gewöhnliche Buchstaben. Das sind aber gerade die Inschriften, welche die Gräber seiner Mutter Laurentia und seiner Schwester Irene verschlossen haben. Von der ersteren fand ich bloß ein kleines Fragment mit den vier Endbuchstaben der zwei ersten Verse; es kam aus den Fußboden-

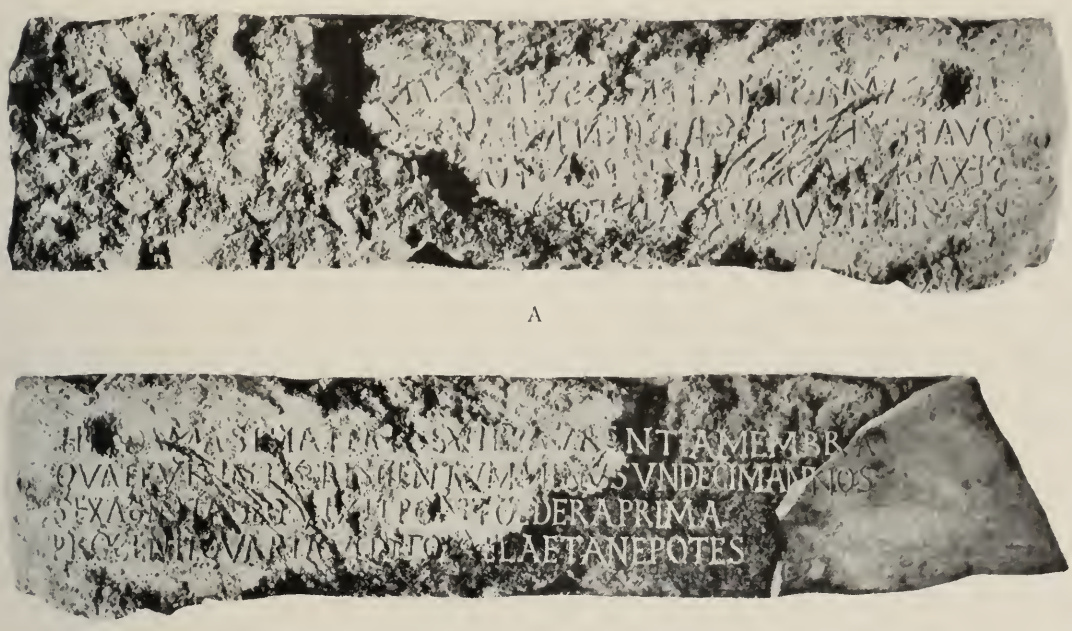
gräbern zum Vorschein. Das übrige ist großenteils in einem Abdruck erhalten. Sie lautet mit den Ergänzungen:

HIC DAMASI MATER POSVIT LAVRE*ntia membr*A
QVAE FVIT IN TERRIS CENTVM MINVS *undecim an*NOS.
SEXAGINTA DEO VIXIT POST FOED*dera prima;*
PROGENIE QVARTA VIDIT QVAE *laeta nepotes.*

(„Hier hat sich zur Ruhe gelegt Laurentia, des Damasus Mutter,
welche hundert weniger elf Jahre auf Erden weilte.
Sechzig Jahre lebte sie nach ihrem ersten Gelöbnis
und hatte die Freude, die Enkel in vierter Generation
zu sehen.")

Fig. 31. Innenansicht der Kapelle der hll. Markus u. Marcellianus nach der Wand mit dem ausgemalten Arkosol zu. 4. Jahrh.

Die Inschrift wirft ein helles Licht auf die Familienverhältnisse des Papstes. Wir wissen jetzt, daß seine Mutter Laurentia hieß und ihren Gatten im Alter von 29 Jahren verlor. Sie lebte noch 60 Jahre, und zwar als gottgeweihte Witwe, indem sie sich durch



A

B

Fig. 32. Grabinschrift der Mutter des Damasus. Krypta des Damasus. A Block mit dem Abdruck der Inschrift. — B Rekonstruktion.

ein Gelübde verpflichtete, keinen zweiten Mann zu heiraten. Da sie die vierte Generation erlebte, so folgt daraus, daß sie außer Irene und Damasus noch andere Söhne oder Töchter hatte; denn Irene war gottgeweihte Jungfrau und Damasus gehörte dem geistlichen Stande an. Von dem Vater kennen wir bloß den Namen: er hieß Antonius. Er verschwindet vollständig aus der Geschichte; wir wissen nicht einmal, wo er begraben wurde. In der fälschlich auf ihn bezogenen Inschrift ist nicht: „Hinc PATER exceptor“ usw., wie auch ich eine Zeit lang angenommen habe, sondern: „Hinc PVER exceptor“ usw., zu lesen. Gemeint ist der Sohn, Damasus, nicht der Vater.

Bei dem frühen Tode des Vaters war Damasus noch ein Kind; Geistlicher geworden, errichtete er, vermutlich als Diakon, eine Familiengruft, dieselbe, die ich wiedergefunden habe. Darin begrub

er in dem Hauptgrabe, dem Arkosol, seine Schwester Irene, offenbar weil sie zuerst starb. In der fünfzehnzeiligen Inschrift, die das Arkosol verschloß, preist er ihre Tugenden und empfiehlt sich zuletzt ihrem Gebet, indem er in einer eleganten Wendung auf die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen anspielt:

NVNC VENIENTE DEO NOSTRI REMINISCERE VIRGO
VT TVA PER DOMINVM PRAESTET MIHI FACVLA LVMEN.
(„Jetzt, da Gott [dein Bräutigam] kommt, gedenke unser, o Jungfrau,
damit deine Leuchte mir Licht bei dem Herrn verleihe.“)

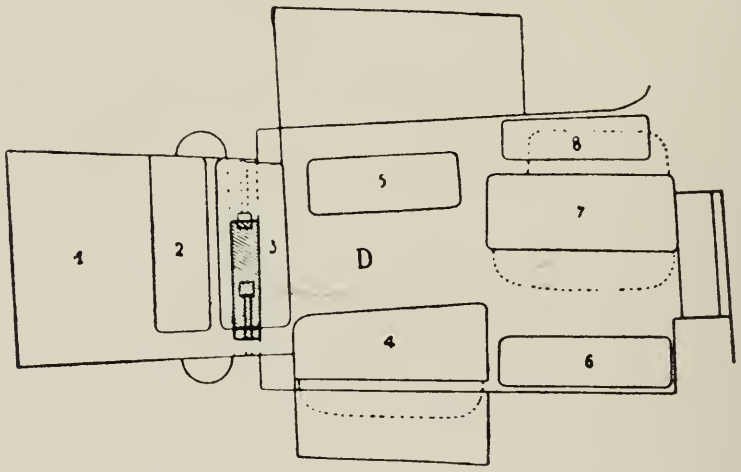


Fig. 33. Plan der Krypta des Damasus.
1 Arkosol der Irene. 2 Grab des Damasus. 3 Grab der Laurentia. 7 *Locus trisonus* (sic!) *Victoris in cruta Damasi.*

Vor dem Arkosol bereitete er im Boden der Krypta ein Grab für sich und eines für seine Mutter, so daß die Notiz des Papstbuches, wonach er „iuxta matrem suam et germanam suam“ ruhte, wörtlich zu nehmen ist. Die Gräber sind auf der Abbildung 33 mit 1, 2 und 3 bezeichnet.

Als man in späterer Zeit den Raum, wo das Arkosol und die beiden Fußbodengräber sind, durch ein mit einer Türöffnung versehenes Marmorgitter abschloß, kam die Basis davon auf das Grab der Mutter zu liegen, wodurch ihre Inschrift vollständig verdeckt wurde, während die des Damasus und der Schwester Irene sichtbar blieben. Daher erklärt sich, daß die alten Besucher nur die Inschriften dieser beiden kopiert haben; die der Laurentia

blieb unbekannt, bis ich das Glück hatte, sie der Vergessenheit zu entreißen. Auf der Abbildung 34 sieht man das Gitter, das den Teil der Gruft vor dem Arkosol der Irene und den Bodengräbern des Damasus und der Mutter abschloß. Von den Marmorbasen, in die es zuunterst eingelassen ist, lag die dunkler schattierte auf dem Grab der Laurentia, deren Inschrift sie zum Teil im Abdruck bewahrt hat. Von dem Originalstein hat sich, wie gesagt, nur ein kleines Bruchstück mit den Endbuchstaben der zwei ersten Zeilen gerettet; es wurde in einem der Bodengräber der Kammer gefunden.

Die Entdeckung der Gruft der hll. Markus und Marcellianus bereicherte mich also mit unbekannten Malereien, von denen die

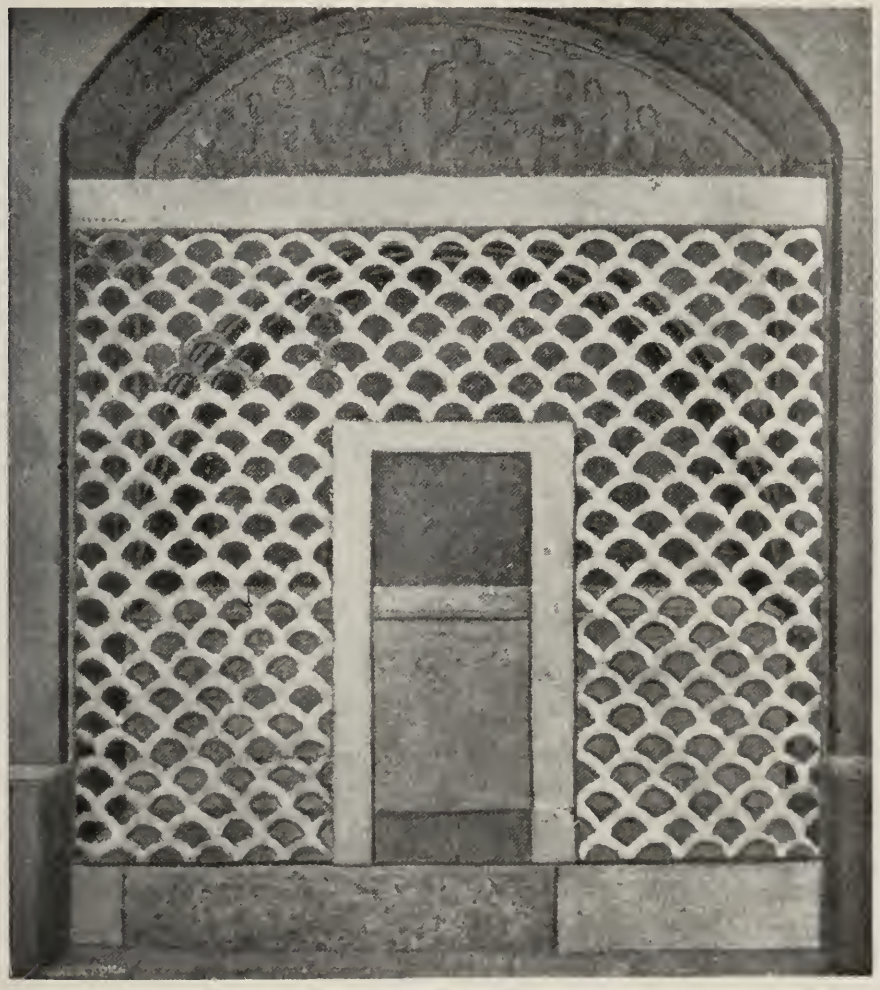


Fig. 34. Marmorgitter der Gruft des Damasus. Links unten der Block mit dem Abdruck der Inschrift der Mutter des Damasus. Rekonstruktion.

eine ein Unikum geblieben ist. Ich hatte nun die Kopien von allen Malereien, deren Existenz damals irgendwie bekannt war. Bevor ich jedoch weiter gehe, muß ich den Inhalt der Malereien kurz in den Hauptlinien skizzieren, um eine richtige Vorstellung von dem Werk zu geben, das zu veröffentlichen ich im Begriffe war.

Es ist bekannt, daß die Katakombenmalereien sich von den modernen durch große Einfachheit, manchmal Naivität, aber stets durch Klarheit auszeichnen; der alte Künstler begnügt sich mit der Hauptsache, indem er bloß den charakteristischen Moment der Handlung darstellt und alles beiseite läßt, was diesem Moment voraus geht oder was auf ihn folgt. Den Blindgeborenen z. B. heilt der Heiland dadurch, daß er ihm die Finger oder die Hand auf die Augen legt. Die Zurichtung des Lehms, der vorbereitende Moment, wird vorausgesetzt. Das gleiche gilt von dem Weinwunder: die Krüge sind, mit einer Ausnahme in der Skulptur, bereits mit Wasser gefüllt, und Christus berührt einen derselben mit dem Stabe der Allmacht. Die Darstellung gleicht demnach in hohem Grade der wunderbaren Brotvermehrung. Von beiden Bildern haben wir weiter oben ein Beispiel kennen gelernt; beide werden typisch und kehren unverändert wieder. Vereinigt der Maler das Weinwunder mit einer Mahlszene, so wird das Ganze dadurch zu der Hochzeit zu Kana, von der ich in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus ein gut erhaltenes Beispiel gefunden habe.

Entsprechend der Einfachheit der Darstellungen muß auch ihre Auslegung klar und bestimmt sein. Die Bezeichnung „Bedrängung des Moses“ zum Beispiel, die man für eine Szene aufgebracht hat, kann daher nicht richtig sein, weil „Bedrängen“ sich aus mehreren Momenten zusammensetzt, also nichts Greifbares, nichts Bestimmtes bezeichnet. Es handelt sich denn auch, wie jetzt allgemein angenommen wird, um die Gefangennahme des Apostelfürsten.

In einem Falle, in der Übergabe der offenen Rolle durch den Heiland an Petrus, haben die alten Künstler die Szene wegen ihrer Wichtigkeit selbst erklärt, indem sie in die Rolle die Worte „Dominus legem dat“ schrieben. Es hat aber nichts genutzt. Nach Dr. Styger erhält Petrus hier nicht das Gesetz, sondern „wird

Fig. 35. Weinwunder auf der Hochzeit zu Kana.
Arkosol in Petrus und Marcellinus. 3. Jahrh.

der unmittelbarsten Teilnahme am Offenbarungswerk gewürdigt“ [1]. Eine solche Erklärung konnte nur auf dem Boden völliger Prinzipienlosigkeit im Auslegen gedeihen. Von einer zweiten Auslegung, die mit einer großen Unsicherheit in Fragen der christlichen Archäologie vorgebracht wurde, wird später die Rede sein.

Die blutigen Opfer der Martyrien, die nur in der Skulptur, nicht in der Malerei vorkommen, machen insofern eine Ausnahme, als in ihnen entweder der dem Martertod unmittelbar vorausgehende oder sonst ein charakteristischer Moment vergegenwärtigt wird, aus dem man auf den Martertod schließen kann. In der Enthauptung des hl. Paulus ist der Henker im Begriff, das Schwert aus der Scheide zu ziehen; die Kreuzigung des Apostelfürsten wird durch dessen letzte Gefangennahme oder durch den Gang zur vatikanischen Richtstätte, die Kreuzigung des Heilandes gewöhnlich durch die Gerichtsszene des Pilatus angedeutet. Bei diesen Kompositionen bekundet sich der Einfluß der antiken Kunst, welche die blutigen Szenen grundsätzlich vermieden hat.

Die Haupteigenschaft der altchristlichen Komposition besteht also in ihrer Einfachheit und Klarheit; alles Entbehrliche, das den

[1] Neue Untersuchungen über die altchristl. Petrusdarstellungen, in: Röm. Quartalschr. 1913, S. 51 (Separatabdruck).

Beschauer von dem dargestellten Gegenstand ablenken könnte, wird beiseite gelassen; nichts Notwendiges wird darin vermißt. Die Figuren haben die ihrem Stande gebührenden Gewänder und machen die der Handlung entsprechende Gebärde. Dadurch gestalten sie sich, wie schon oben ausgeführt wurde, zu Typen, die stets in der gleichen Form und Bedeutung wiederkehren.

Unter diesen Typen ragen durch Wichtigkeit und Zahl ihrer Darstellungen am meisten die Oranten hervor (Fig. 3B 15 37 58). Sie bedeuten die in die Seligkeit aufgenommenen Seelen der Verstorbenen, die für die auf Erden zurückgelassenen Angehörigen beten. Daher sind die Namen, die sie mitunter begleiten, ausnahmslos Namen von Verstorbenen, und zwar von solchen, die in dem Grabe, das sie schmücken, bestattet waren. Als typische Figuren mit einer bestimmten Bedeutung entbehren sie jedoch meistens jeglicher Beischrift. Namenlos sind deshalb immer die männlichen und weiblichen Oranten, die auf den Decken der auf Vorrat gearbeiteten Kammern gemalt sind. Weil die weiblichen Gestalten im Ganzen ein schöneres Aussehen haben und weil das weibliche Geschlecht schon bei den Heiden stets als das frömmere galt, ist es gekommen, daß die Zahl der weiblichen Oranten die der männlichen weitaus übertrifft.

Eine weitere typische Figur ist Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß. So erscheint die Gruppe in der Anbetung der die Geschenke darbietenden Magier; so auch neben dem Propheten Isaias, um dessen Prophezeiung: „Siehe, eine Jungfrau wird empfangen ...“, zu verbildlichen; gerade so wurde sie auch in die Einkleidungsszene einer gottgeweihten Jungfrau eingefügt. Das Kind sichert der Mutter Gottes ihre Identität, weil, wohlgemerkt, sowohl in der Malerei als auch in der Skulptur bis jetzt keine einzige Darstellung einer Verstorbenen mit einem Kind in den Armen aufzuweisen ist. Das hätte zu Mißverständnissen geführt, wurde daher vermieden.

Ist die Komposition einmal entworfen, so wird sie überall fast ganz unverändert wiederholt. Die dadurch erzeugte Monotonie war unvermeidlich, weil der Grund, die Szenen abzubilden, für alle Gräber derselbe war, wie ja auch die für die Verstorbenen zu verrichtenden Gebete stets die nämlichen sind. Dieser Gleich-

Fig. 36. Fischer. Taufe Christi. Gichtbrüchiger mit Bett. Sakramentskapelle A^3 in Kallistus. 2. Jahrh.

förmigkeit haben wir es auch zu verdanken, daß fragmentarische Darstellungen sich gewöhnlich mit Sicherheit ergänzen lassen.

Doch der Hauptwert der Malereien liegt weniger in der Form als in dem Inhalt. Wie anfangs bemerkt wurde, reichen einige bis in das Ende des 1. Jahrhunderts hinauf. Nur geringe Reste

Fig. 37. Christus das Wunder der Brot- und Fischvermehrung vornehmend. Orante. Sakramentskapelle A^3 in Kallistus. 2. Jahrh

haben sich davon gerettet: der zwischen zwei Löwen betende Daniel, die kastenförmige Arche Noes mit der Taube, ein Fischer und dreimal der Gute Hirt. Das übrige ist rein dekorativ: ein Weinstock mit traubenlesenden Putten, Landschaften, Pfauen auf einen Kelch zuschreitend oder das Rad schlagend, Tauben, Girlanden und dergleichen mehr.

Aus dem 2. Jahrhundert haben sich dagegen ganze Gemäldezyklen in den Katakomben der Priscilla und des Kallistus erhalten. Diesen ist es gemeinsam, daß sie die Sakramente der Taufe und Eucharistie sowie einen Hinweis auf die Auferstehung als Wirkung der Eucharistie und auf die ewige Seligkeit enthalten.

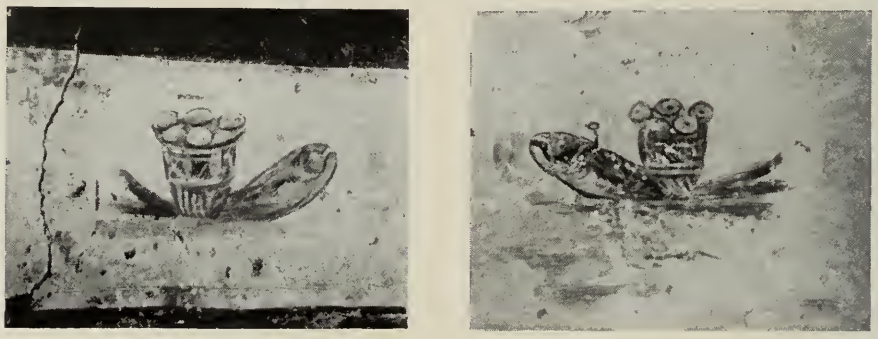


Fig. 38. Fische mit Brotkorb und einem Becher Wein.
Von einer eucharistischen Darstellung in der Lucinagruft. 2. Jahrh.

Gemäß dem Brauch, besonders wichtige Wahrheiten durch mehrere Bilder auszudrücken, ist in einer der „Sakramentskapellen" die Taufe durch das Quellwunder in der Wüste, den Fischer, den geheilten Gichtbrüchigen am Teiche von Bethsaida und durch die Taufhandlung selbst dargestellt. Die Eucharistie sodann ist in derselben Kapelle durch drei Szenen vertreten: durch das von Christus gewirkte Wunder der Brot- und Fischvermehrung als Vorbild der Konsekration, durch die Speisung der Menge mit den vermehrten Broten und Fischen als Vorbild der Kommunion und durch das Opfer Abrahams, das hier auf den eucharistischen Opfercharakter hinweist[1].

Die wunderbare Brot- und Fischvermehrung ist eine der wichtigsten Darstellungen der alten Funeralkunst; sie war im 2. Jahr-

[1] Siehe Wilpert, Katakombenmalereien Taf. 41, 1—3.

hundert das ausschließliche Symbol der Eucharistie; und je älter die Malereien sind, desto mehr Bestandteile erhalten sie von der realen Darstellung: in der genannten Sakramentskapelle wirkt Christus das Wunder der Vermehrung auf einem Tisch, also dem Altar; in der Gruft der Lucina ist zu den Broten und Fischen der Wein hinzugefügt, und auf dem Fresko der Brotbrechung in der Cappella greca sehen wir neben der zur Kommunion versammelten Menge den Bischof, der das Brot bricht, und zu seinen Füßen einen großen doppelhenkeligen Kelch.

In all den erwähnten Zyklen erscheint sodann immer der das Schäflein auf den Schultern tragende Gute Hirt[1], dessen Figur der passendste Grabschmuck war, denn er trägt ja gewöhnlich die Seele des Verstorbenen ins Paradies. In den vollständigeren Zyklen fehlt auch nicht die betende Gestalt, die Orante, in der wir das Bild der in der ewigen Seligkeit gedachten Seele des oder der Verstorbenen erkannt haben. Diese beiden Figuren, der Gute Hirt und die Orante, beherrschen die funerale Kunst: mit ihnen wird sie eröffnet, mit ihnen hört sie auf. Als Unterpfand der Auferstehung zum ewigen Leben ist die Eucharistie meistens von der Auferweckung des Lazarus begleitet. Wo diese fehlt, sieht man den Propheten Jonas, den Christus als das Vorbild seiner eigenen Auferstehung hingestellt hat und der anfangs in drei Szenen vorgeführt wird: wie die Matrosen ihn über Bord werfen, wie das Seemonstrum ihn ausspeit und wie er unter der Kürbisstaude schläft.

Daneben erscheinen die christologischen Gemälde, eingeleitet durch die dem neugeborenen Messias huldigenden drei Könige, wovon das älteste Beispiel, aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts, sich in der Cappella greca befindet (Fig. 18). Wenige Jahre später wurde nicht weit davon eine ideale, nicht historische Darstellung der Mutter Christi gemalt, nämlich der auf den Stern zeigende Prophet Isaias, und nebenan die Verwirklichung der Prophetie, d. i. die Jungfrau mit dem Kind auf dem Schoß. In einer Nachbarkammer sodann ist dem Bilde der Verkündigung Mariens die ganze Decke eingeräumt.

[1] In der Cappella greca befindet sich der Gute Hirt gegenüber, in dem mit der Kapelle ein Ganzes bildenden Kryptoportikus.

Ferner seien die in unsern Bilderzyklen eingestreuten Darstellungen erwähnt, welche die Bitte um Gottes Beistand für die Verstorbenen versinnbilden, wie Daniel in der Löwengrube, Noe in der Arche, das Opfer Abrahams, die drei babylonischen Jünglinge, die die Anbetung der Statue verweigerten und deshalb in den Feuerofen geworfen wurden. Diese hervorragenden Beispiele der Hilfe Gottes haben an den Gräbern gewöhnlich die gleiche Bedeutung wie in dem uralten Gebet der „Commendatio animae", die noch heute am Bett von Sterbenden von dem Priester rezitiert wird: „Befreie, o Herr", heißt es da, „die Seele des N. N., wie du befreit hast Noe von der Sintflut, Isaak von dem Arme seines Vaters Abraham, die drei Jünglinge von dem Feuertod" usf.

Im 3. und 4. Jahrhundert kamen neue Malereien hinzu. Ich nenne das eucharistische Symbol des Wunders auf der Hochzeit zu Kana, von dem ich, wie bemerkt, die drei bis jetzt bekannten Beispiele in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus entdeckt habe, ferner die drei ebendort von mir festgestellten Bilder des auf den Stern zeigenden Propheten Balaam, die der Kopist Bosios, wie gesagt (S. 16), sämtlich in die Szene der aus den Wolken ragenden Hand Gottes, die dem Moses die Gesetzestafeln übergibt, verwandelt hat. Zu den öfters wiederholten Darstellungen gehören auch die des großen Dulders Job, des Sondergerichts und der wunderbaren Heilungen des Blindgeborenen und des Paralitischen. Unter den Gerichtsszenen ragt namentlich jene hervor, welche um die Mitte des 3. Jahrhunderts auf der Decke der Kammer der Nunziatella-Katakombe gemalt wurde. Dieselbe ist ein Beweis, daß die weltberühmte mittelalterliche Sequenz des „Dies irae" sich ganz auf antiker Tradition aufbaut: wir sehen in der Mitte Christus als Richter auf der Kathedra mit der Buchrolle in der Linken und ringsherum die heiligen für die Verstorbenen sich verwendenden Patrone und die Verstorbenen selbst, wie sie zwischen zwei Schäflein, den Auserwählten, stehen und für die Zurückgebliebenen beten. Diesen Gestalten entsprechen die folgenden Worte des Dies irae: „Iudex ergo cum sedebit — liber scriptus proferetur — quem patronum rogaturus — inter oves locum praesta et ab hoedis me sequestra, statuens in parte dextra."

Fig. 39. Gerichtsdarstellung.
Deckenmalerei in der Nunziatella-Katakombe. 3. Jahrh.

Aus dieser kurzen Übersicht schon erkennt man die Wichtigkeit der Katakombenmalereien: sie sind meist in künstlerische Formen gekleidete Gebete für die Verstorbenen, Gebete, welche die Verstorbenen selbst so häufig in den Inschriften von dem Besucher der Grabstätten erflehen. In der ältesten solcher Inschriften, die aus dem Ende des 2. oder Anfang des 3. Jahrhunderts stammt und in der Priscilla-Katakombe an dem Grabe einer Agape befestigt war, hat die an die Gläubigen gerichtete Bitte folgenden Wortlaut: „Ich bitte euch, Brüder, wenn ihr hierher kommt und in dem gemeinsamen Gebet euch an den himmlischen Vater und den Sohn wendet[1], dann vergesset nicht ein Memento für die

[1] Diese Worte erinnern an den Anfang des Meßkanons: „Te igitur, clementissime Pater, per Iesum Christum filium tuum", der ohne Zweifel ein antiker

teure Agape zu machen, damit der allmächtige Gott ihr die ewige Seligkeit schenke."

Daher erklärt der überlebende Mann einer Verstorbenen namens Lucifera ausdrücklich, daß er ihr eine Grabschrift setzte, um ihr die Fürbitten der Brüder, d. h. der Gläubigen, zu sichern. Sie hat, sagt er, ein Epitaph verdient, damit jeder von den Brüdern, der es lesen wird, Gott bitten möge, daß er ihre heilige und unschuldige Seele zu sich nehme: „meruit titulum inscribi, ut quisque de fratribus legerit, roget Deu(m), ut sancto et innocente spirito ad Deum suscipiatur[1]. Der Mann war natürlich überzeugt, daß die „Brüder" die Inschrift lesen würden, wie sie ja auch die Malereien betrachteten, welche die Gräber schmückten. Die Malereien erleichterten das Memento, indem sie ihre Beschauer anleiteten, wie sie beten, welche Gebete sie zu Gott emporsenden sollten.

Schließlich kommt es auch umgekehrt häufig vor, daß in den Grabinschriften Hinterbliebene die in der Seligkeit gedachten Verstorbenen um ihr Gebet bitten. Ein Fall ist uns schon begegnet, der des Papstes Damasus, der sich seiner verstorbenen Schwester Irene empfiehlt. In dem epigraphischen Museum des Laterans sind in einem Abteil (Pil. VIII) mehrere solcher Inschriften zusammengestellt. In einer wird dem Verstorbenen die Schwester empfohlen: „petas pro sorore tua"; in einer andern der Gatte: „pete pro Celsinianu coiuge(m)". In einer dritten, die dem Thermenmuseum gehört, empfehlen sich derjenige, der die Inschrift eingraviert, und derjenige, der sie aufgesetzt hat: ΚΑΙ ΤΟΥ ΓΛΥΨΑΝΤΟC ΚΑΙ ΓΡΑΨΑΝΤΟC. Wir erwähnen noch eine vierte (lateranensische), die wegen ihrer ausführlichen und anschaulichen Abfassung einen ungewöhnlichen Wert hat; dieses Mal sind es die Eltern, die sich den Gebeten ihres siebenjährigen Sohnes Gentianus empfehlen, weil sie wissen, daß er bei Christus ist: „in orationis tuis roges pro nobis, quia scimus te in Christo". Die Verstorbenen

---

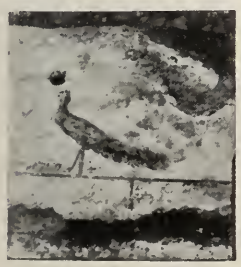
Bestandteil ist. Es ist auch klar, daß das Grab der Agape sich in einem Versammlungsraum, vermutlich dem Kryptoportikus, befand, wo man sich zum Gottesdienst versammelte (Fig. 21).

[1] Lateran, Pil. IX 10.

Fig. 40. Dekorativer Blumenkelch zwischen Tauben.
Von einem Arkosol in Prätextat. 3. Jahrh.

vergessen natürlich nicht die Hinterbliebenen, sondern beten für sie, damit ihnen gleichfalls die Seligkeit zuteil werde. Die Künstler drücken letzteres durch die Gestalten der Oranten aus.

Inschriften wie Bilder vereinigen sich also zu einer schönen Illustrierung des im Glaubensbekenntnis enthaltenen Artikels „Gemeinschaft der Heiligen", „communio sanctorum"; denn die Überlebenden beten für die Verstorbenen, und die Verstorbenen für die Angehörigen, welche sie auf Erden zurückgelassen haben.



A

B

Fig. 41. Ornamentmotive:
A Pfau. Von einem Arkosol in Priscilla. 1. Jahrh.
B Papagei mit Blumen. Von einem Arkosol in Domitilla. 3. Jahrh.

Fig. 42.
Taube mit Ölzweig.
Von einer Deckenmalerei in Priscilla.
2. Jahrh.

Letzterer Gedanke ist, wir wiederholen es, durch die Orante ausgedrückt. An dieser Gestalt, deren Bedeutung so klar ist, haben sich die Interpreten besonders arg versündigt. Wir wollen deshalb einige der am meisten verfehlten Auslegungen hier anführen. Oskar Wulff greift in der Erklärung der ältesten Beispiele der Oranten auf die, wie er sagt, „von Alexandria beeinflußten“ Malereien von El-Bagauat und erklärt sie als „Euche“, als das Gebet

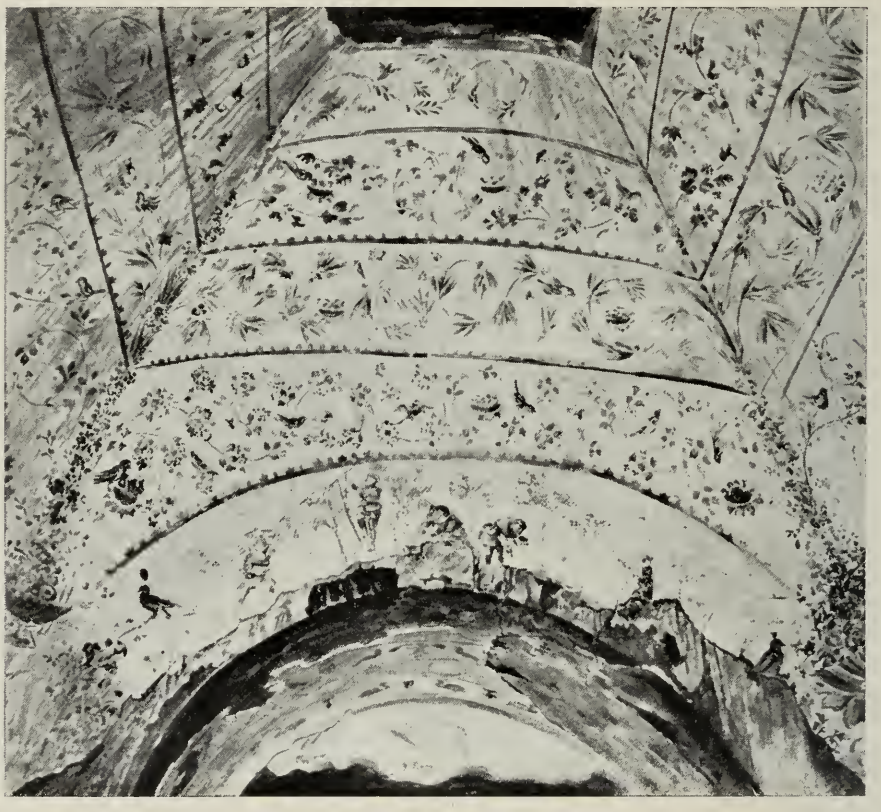


Fig. 43. Symbolische Jahreszeitendarstellung: Olivenernte als Winter. Deckenmalerei der „Krypta des hl. Januarius“ in Prätextat. 2. Jahrh.

selbst. Also eine exotische „Wüstenmalerei“ aus dem 5. Jahrhundert erschließt ihm die Bedeutung von römischen Darstellungen aus dem 2. Jahrhundert! Die Oranten der etwas späteren Gerichtsdarstellungen sollen nach ihm „nichts anderes schildern als das Eingehen in die Seligkeit. Anbetend stehen die Verstorbenen vor dem Herrn in der Hingabe an sein Wort, dem sie schon im Leben anhingen“ [1]. Also die Orante „geht in die Seligkeit ein“, „steht

[1] Handbuch 81 297 f.

anbetend vor dem Herrn" und „gibt sich seinem Worte hin". Alles das soll in dem einen Gestus enthalten sein, der nichts anderes als das Gebet, und zwar das fürbittende Gebet der Seligen für die Zurückgebliebenen ausdrückt. Ähnlich kompliziert ist auch die Deutung, die Karl Maria Kaufmann von der auf dem Sarkophag von der Via Salaria neben dem Guten Hirten abgebildeten Orante aufstellt[1]: „Die Verstorbene, welche als Orans den guten Hirten im Paradiese geleitet, präsentiert dem Herrn ihre rechts und links gruppierten Angehörigen." Also die Orante soll „den Guten Hirten im Paradiese geleiten", d. h. wohl mit ihm spazieren gehen, und „ihre Angehörigen präsentieren", die eher alles andere sind als „Verwandte". In Wirklichkeit drückt die Orans durch ihre Gebärde nur die eine bekannte Tätigkeit aus: sie betet in der Seligkeit für die Zurückgebliebenen![2] Nach Ludwig v. Sybel endlich wären die Oranten gleichbedeutend mit „Adoranten", d. h. mit den Gestalten von Gläubigen, gewöhnlich Mann und Frau, welche auf Sarkophagen zu den Füßen des Heilandes knieen und die Hände bittend zu ihm ausstrecken[3]. Zwischen diesen und den Oranten besteht demnach formell wie inhaltlich ein himmelweiter Unterschied: die Adoranten strecken ihre Hände bittend zu Christus aus, um zur Seligkeit zugelassen zu werden; die Oranten sind dagegen schon in das Paradies aufgenommen und beten für ihre Angehörigen auf Erden. Anderswo hat Ludwig v. Sybel sich noch übertroffen; da ist ihm „Jonas unter der Laube geradezu ein Synonym der Oranten", also eine schlafende Gestalt gleichbedeutend mit einer betenden![4] Diese Auslegungen sind um so unbegreiflicher, als die richtige Deutung schon vor achtunddreißig Jahren von mir bekannt gegeben wurde. Sie ist das Ergebnis eingehender Untersuchungen, die ich darüber mit Berücksichtigung der Malereien, Skulpturen und Grabinschriften angestellt habe. Die von mir gegebene Definition der Orante besteht heute noch im vollen Umfang zurecht; sie braucht

[1] Handbuch 255 f.

[2] Vgl. meine Sarcofagi Taf. I, 1, S. 4 ff.

[3] Mehrere sind abgebildet in meinen Sarcofagi: Taf. XII; XIV, 3; XX, 5; XXXIII, 3; XXXVII, 4 u. 5; LXXX, 1; CL, 1; CLIV, 4.

[4] Christliche Antike II 84 A. 3; 113 A. 2.

Fig. 44. Krypta des Fossors Diogenes in Domitilla. 4. Jahrh.

keine Ausnahme zu machen und gilt für die älteste wie für die spätere Zeit. Ich erlaube mir die drei erwähnten Autoren auf meine Studie aufmerksam zu machen[1].

L. v. Sybel hat in seiner „Christlichen Antike" eine eigene, stark rationalistisch gefärbte Sprache, vermutlich um seinen Gesinnungsgenossen gegenüber sich nichts zu vergeben. Ein solcher Interpret scheint gar nicht zu ahnen, daß man einem der Hauptgrundsätze der Hermeneutik gemäß die Darstellungen mit den Augen der Zeitgenossen sehen und erklären müsse, also vor allem derer, für welche die Werke geschaffen wurden. Wie grundverschieden ist da die Sprache in Adolf Goldschmidts Abhandlung über die mit

[1] Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus (Freiburg i. Br. 1891) 30—49.

religiösen Gegenständen geschmückte Tür von Sant' Ambrogio![1] Diese feinsinnige und pietätsvolle Studie könnten sich alle jene christlichen Gelehrten, zumal Geistliche, zum Muster nehmen, welche in der Behandlung religiöser Gegenstände die Pietät mit Absicht ausschalten, um sich einen wissenschaftlicheren Anstrich zu geben!

Bei aller Einfachheit waren die Malereien für die Gräber selbst ein würdiger Schmuck. Um sie daher als solchen zu präsentieren, haben die Künstler die strengen religiösen Darstellungen stets von rein dekorativen Gegenständen umrahmt. Es waltet hier also schon das gleiche Prinzip wie bei den von Konstantin dem

Fig. 45.
Quellwunder.
Krypta des Diogenes in Domitilla.
4. Jahrhundert.

Fig. 46.
Auferweckung des Lazarus mit abgelöster Figur Christi. Krypta des Diogenes in Domitilla. 4. Jahrh.

Großen oder aus konstantinischer Zeit herrührenden kirchlichen Mosaiken, zumal denen der Apsiden, wo zu den religiösen Darstellungen die köstlichen Wasserszenen hinzugefügt sind, welche das Auge angenehm berühren und ihm einen Ruhepunkt gewähren.

Von den dekorativen Gegenständen zeigen die Abbildungen (40, 41 und 42) zwei einem Kelch zugewendete Tauben von der ursprünglichen Farbenfrische aus dem 3., einen Pfau aus dem 1. sowie einen Papagei aus dem 3. Jahrhundert, während die Taube mit dem Ölzweig, aus dem 2. Jahrhundert, wie bemerkt, der epigraphischen Formel: „spiritus tuus in pace" („deine Seele sei im Frieden!"), entspricht, also mit dem dekorativen auch einen

[1] Adolf Goldschmidt, Die Kirchentür des hl. Ambrosius (Straßburg 1902).

symbolischen Charakter vereinigt. Ein breiter Raum ist dem dekorativen Element besonders in der Darstellung der Jahreszeiten zugewiesen, deren symbolische Bedeutung — Auferstehung — bloß an der Darstellung als solcher haftet, nicht auf die Einzelheiten auszudehnen ist. Das schönste Beispiel der Jahreszeiten befindet sich in der sog. Krypta des hl. Januarius in Prätextat, die aus der Mitte des 2. Jahrhunderts stammt (Fig. 43).

Allen Zerstörungen zum Trotz sind die Katakombenmalereien also noch sehr zahlreich. Mehr als die Zeit haben ihnen die

Fig. 47.
Sondergericht des von zwei Heiligen empfohlenen Verstorbenen.
Hermes-Katakombe. 4. Jahrh.

Menschen geschadet, und zwar schon im Altertum, namentlich durch Anlage neuer Gräber, die bei nicht genügendem Raum öfters mitten durch die Malereien gebrochen wurden. Ich nenne nur die Gruft des Damasus, in deren Seitenwänden zwei Nischen für Sarkophage mit vollständiger Zerstörung der Malereien ausgehöhlt wurden. Am verheerendsten war jedoch die seit dem 18. Jahrhundert aufgekommene Sucht, die Malereien für Privatsammlungen abzulösen. Es scheint, daß sie damals mehr oder minder herrenlos, „primi occupantis“, waren. Das verhängnisvolle Beispiel zum Ablösen derselben gab der Kanonikus Boldetti, der „fromme Verwüster der Katakomben“, wie Armellini ihn zu nennen

pflegte. Ein Medaillon Christi zog ihn durch den schönen Gesichtsausdruck so mächtig an, daß er es ablösen wollte. Der Versuch scheiterte jedoch an der plumpen Ausführung. Das war in der Kammer des Fossors Diogenes, den Kardinal Wiseman durch seine „Fabiola" verewigt hat. Séroux d'Agincourt ahmte Boldettis Beispiel in der gleichen Kammer mit dem gleichen Mißerfolg namentlich an einem Quellwunder nach; nur die Figur Christi von der Auferweckung des Lazarus brachte er ganz nach Hause und veröffentlichte sie mit unrichtiger Angabe der Herkunft. Ich habe sie auf meiner Kopie (Fig. 46) in die entsprechende Lücke eingefügt. Wahrscheinlich sind die vielen ausgebrochenen Stellen in dem benachbarten Hypogäum der Flavier ebenfalls sein Werk. Benediktiner von Catania stürzten sich besonders auf die Kammer III und die Galerie der Flavier in der Domitilla-Katakombe und lösten dort einige Gestalten ab, die sich jetzt in dem Museum der genannten Stadt befinden; sie sind, wie alle übrigen, durch Übermalung entwertet[1]. Unter denen, die Malereien von der Wand abzutrennen suchten, müssen auch gemeine Individuen vertreten gewesen sein. In der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus fand ich nämlich, daß Fresken, deren Ablösung mißlang, zur Rache durch Axtschläge verunstaltet wurden. Niedrige Instinkte anderer Art waren es schließlich, welche anderswo die gleichen Verunstaltungen zur Folge hatten. Die Abbildung 47 zeigt eine Darstellung des Sondergerichtes in der Hermes-Katakombe: vom hohen Tribunal aus nimmt der göttliche Richter gnädig den Verstorbenen zu sich, der von zwei Heiligen empfohlen wird. Alle Gesichter sind herausgeschlagen. Gegenüber diesen brutalen Erscheinungen ist es ein Trost, daß bei den Ausgrabungen immer noch neue Malereien gefunden werden.

[1] Hans Achelis hat die Fresken näher untersucht und wird sie demnächst veröffentlichen. Vgl. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abt., XLII (1927) 148—162.

III.

Die Anwendung der Photographie in der Wiedergabe der Katakombenmalereien bedeutete einen wesentlichen Fortschritt. Die einfachen Umrißzeichnungen, wie sie seit Bosio bis auf Garrucci üblich waren, erschienen jetzt als ein ärmlicher Notbehelf;

Fig. 48. Taufe Christi. In der Lucinagruft. 2. Jahrh.

und da das „Bessere der Feind des Guten“ ist, so wurden auch die farbigen Kopien der „Roma Sotterranea“ de Rossis zum Teil entwertet. Einige bieten übrigens größere oder kleinere Ungenauigkeiten, sei es daß ein Detail abgeändert oder hinzugefügt oder ausgelassen ist. Mag das Detail noch so gering sein, es kann bisweilen genügen, um den richtigen Sinn der Malerei zweifelhaft zu machen, wenn nicht gar zu zerstören. Da diese Irrtümer, bei de Rossis Autorität, schon längst in die Bücher Eingang gefunden haben, so müssen wir auch ihnen einige Worte widmen. Wir

werden uns jedoch kurz fassen und nur die ganz besonders wichtigen Malereien erwähnen.

An erster Stelle nenne ich ein aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts stammendes Taufbild Christi, das in der Lucinagruft gemalt, aber schlecht erhalten ist. Auf de Rossis und Garruccis Kopie trägt die den Heiligen Geist versinnbildende Taube ein Blatt im Schnabel, kann also aus diesem Grunde den Heiligen Geist nicht darstellen. Und doch ist das Fresko im übrigen ganz unzweideutig ein Bild der Taufe im Jordan: Johannes reicht Jesu die Hand, um ihn aus dem Fluß ans Ufer zu ziehen. Die Kopien können deshalb nicht genau sein. Tatsächlich trägt die Taube auf dem Original nichts im Schnabel; das angebliche Blatt ist in Wirklichkeit der linke Flügel.

Fig. 49. Taufe eines Katechumenen.
Sakramentskapelle A^2 in Kallistus. 2. Jahrh.

Ein zweites, in einer Sakramentskapelle befindliches Bild galt bei allen als Taufe eines Katechumenen, d. i. eines gewöhnlichen Gläubigen, obgleich der Taufende bloß mit dem „perizoma", einem breiten Lendentuch, bekleidet ist (Fig. 36). Meinem anfänglichen Einwurf gegen diesen sonderbaren Anzug begegnete man durch die Bemerkung, daß der Geistliche sich ausgezogen habe, um die Kleider nicht naß zu machen! Diese Begründung erschien mir unzulässig; denn in einem solchen Falle hätte der Maler die Gewänder auch wirklich hinzugefügt. Und als ich mich dazu noch auf das Gemälde der Nachbarkammer berief, auf dem der Geistliche bei der Taufe eines Katechumenen, wie es sich geziemt, mit Tunika und Pallium bekleidet ist, da verschanzte man sich hinter einem wohlfeilen Grunde: man schrieb es der Willkür des Künstlers zu.

Meine Kopie beseitigte schließlich jedes Bedenken: auf dem Bilde, auf welchem der Taufende bloß den Lendenschurz trägt, ist die Taufe Jesu dargestellt; denn über der Gestalt des hl. Johannes fliegt, rechts in der Höhe, die etwas verblaßte, aber noch deutlich sichtbare Taube des Heiligen Geistes, die der Kopist ausließ und die auch in der Folge den Archäologen unbekannt blieb, bis meine Kopie sie ans Licht gezogen hat. Die angebliche Willkür des Künstlers ist demnach auf Rechnung der Interpreten zu setzen, die sich mit der ungenauen Kopie begnügt haben. Die alten Künstler wußten sehr gut die Taufe Jesu von der des Katechumenen, des gewöhnlichen Gläubigen, zu unterscheiden. Bei der Taufe im Jordan ist, entsprechend dem Berichte des Evangelisten, stets die Taube anwesend, und Johannes hat immer ein notdürftiges Gewand an; bei der Taufe eines Katechumenen fehlt die Taube, und der taufende Geistliche ist mit Rock und Mantel, Tunika und Pallium bekleidet. Im übrigen gleichen sich die beiden Bilder: Jesus und der Katechumene haben seit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts die Gestalt von kleinen Kindern, weil die Künstler dadurch die geistige Wiedergeburt, die in der Taufe sich vollzieht, andeuten wollten.

Noch ungünstigere Folgen hatte die Kopie des Jonas in der Gruft der Lucina, der unter der Kürbisstaude schlafend dargestellt ist. Das Bild stammt aus der ersten Hälfte des 2. Jahr-

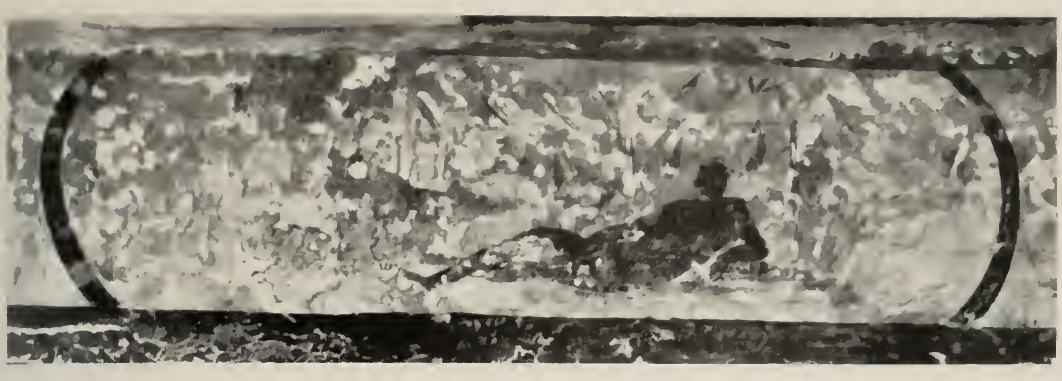


Fig. 50. Jonas unter der Kürbisstaude. In der Lucinagruft. 2. Jahrh.

Fig. 51. Drei Jonasszenen. Sakramentskapelle A^2 in Kallistus. 2. Jahrh.

Fig. 52. Schiff des Jonas. Jonas unter der Kürbisstaude, von dem Fischungeheuer angestiert. 3. Jahrh.

hunderts, ist demnach die älteste Darstellung des Jonas in der römischen Kunst. De Rossis kommentarlose Kopie bringt sie auf einer Innenansicht der Krypta, also ganz nebensächlich und dazu noch in Verkürzung[1]; diejenige Garruccis ist in einem größeren Maßstab und selbständig. Auf beiden Kopien fehlt eine Hauptsache, die Kürbisstaude; Garrucci hebt sogar ausdrücklich hervor, daß auf dem Original nichts davon zu sehen ist: „manca ogni traccia di pergola“[2].

Ohne die Kopien auf ihre Treue zu prüfen, erkannten einige deutsche Gelehrte[3] darin die „Grunddarstellung“ des Jonaszyklus, zu der sich später die übrigen Szenen gesellt hätten[4]. Da nun der schlafende Jonas auf den beiden Kopien dem schlafenden Endymion wie ein Ei dem andern gleicht, so nahmen die Gelehrten an, daß die aus der klassischen Kunst wohlbekannte Figur des Schläfers die Christen auf die Idee gebracht hätte, Jonas an den Gräbern abzubilden.

Diesem Einfall, der sich allen Ernstes als „methodische Erforschung“ der Jonasdarstellungen ausgegeben hat, liegen zwei faktische Irrtümer zu Grunde. 1. Auf dem Bilde in der Lucinagruft schläft Jonas nicht unter freiem Himmel, wie auf den beiden Kopien, sondern unter der Kürbisstaude, die absolut notwendig ist, die nie fehlt, und von der auch hier ansehnliche Spuren vorhanden sind, wie meine Kopie zeigt[5]; Jonas hat also mit dem Schläfer Endymion ebensowenig zu schaffen wie Viktor Schultze, der auf jenen Einfall gekommen ist[6]. 2. Das Bild in der Lucinagruft war ursprünglich nicht so verwaist wie heute,

---

[1] Roma Sotterr. Taf. IX, S. 346. [2] Garrucci II, Taf. 2, n. 2, S. 8.

[3] Auch Le Blant wurde ein Opfer der Kopie; vgl. sein Werk „Sarkophages chrétiens de la Gaule“ S. 102 A. 7.

[4] Otto Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums: Viertes Heft der von Johannes Ficker herausgegebenen „Studien“, 1897, S. 12 A. 2, wo die andern Gelehrten angegeben sind.

[5] Das gleiche gilt von dem Bilde des schlafenden Jonas in der Sakramentskapelle A[3]; auch hier wurde auf den Kopien de Rossis (Roma Sotterr. II, Taf. XVI) und Garruccis (Taf. 6, n. 4) die Kürbisstaude ausgelassen, von der das Original noch genügende Spuren aufweist, wie man ebenfalls auf meiner Kopie (Katakombenmalereien, Taf. 26, n. 3) sehen kann.

[6] Archäologische Studien über altchristliche Monumente S. 81 f.

sondern ist der Rest eines Zyklus von drei Szenen, von denen die zwei ersten, die Auswerfung des Propheten aus dem Schiffe und die Ausspeiung desselben durch den Fisch, auf der linken und der dem Eingang gegenüberliegenden Wand gemalt waren; diese fehlen jetzt, weil sie mit dem Stuck abgelöst wurden und dadurch verloren gingen.

Die methodische Erforschung der Jonasdarstellungen hat mir gezeigt, daß sowohl in der Malerei als auch in der Skulptur zu Anfang, genauer gesagt, im 2. Jahrhundert, stets die drei genannten Szenen abgebildet wurden; daß vom 3. Jahrhundert an in der Malerei zu dem weiter bestehenden Zyklus noch der von der Sonne belästigte Jonas hinzukam, während in der Skulptur durch Zusammenziehung der beiden ersten Szenen oder durch Weglassung von einer oder allen beiden, eine Vereinfachung eintrat, im letzteren Fall die Darstellungen auf das Bild des unter der Kürbisstaude schlafenden Jonas beschränkt wurden. Die Skulpturen sind darin konstant; in der Malerei kommt aber auch die Ausspeiung des Propheten einmal, in der Krypta mit der Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau, als die einzige Jonasdarstellung vor[1]. Dagegen findet sich die Auswerfung aus dem Schiffe nie allein, weder in der Malerei noch in der Skulptur; denn es genügte nicht, dem Beschauer bloß die Gefahr zu zeigen, in welcher Jonas schwebte, es mußte auch seine Rettung irgendwie angedeutet werden. Letzteres geschah eben durch das Bild, auf dem der Fisch den Propheten auf das rettende Gestade ausspeit, nachdrücklicher jedoch durch dasjenige, auf dem Jonas in voller Sicherheit unter der Staude schläft.

Besonders interessant sind die ausschließlich dem 3. Jahrhundert angehörigen Skulpturen, auf denen das Schiff außer dem Piloten nur einen Passagier an Bord führt, der in der Verzweiflung ganz erregt die Hände zum Gebete ausgebreitet hat; neben dem Schiffe schläft Jonas auf dem Ufer friedlich unter der Staude und wird dabei von dem Fischungeheuer angestiert, das ganz augenscheinlich Lust hätte, ihn zum zweiten Mal zu verschlucken, wenn es nicht von einer höheren Macht daran gehindert würde. Dadurch

[1] Wilpert, Katakombenmalereien Taf. 82, n. 2.

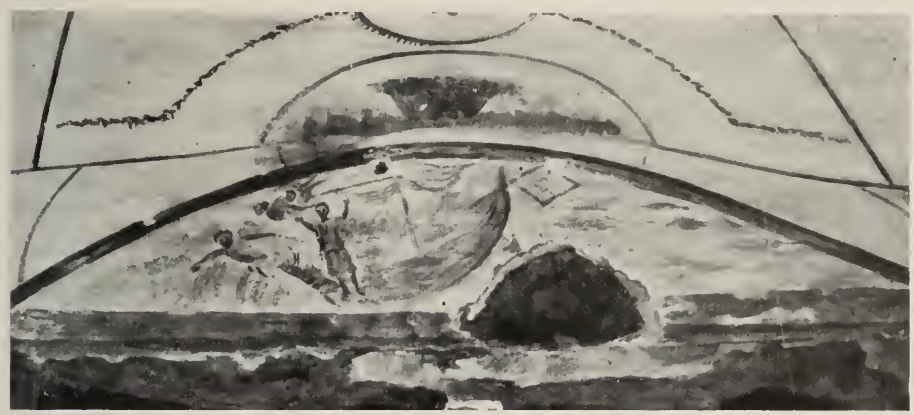
brachte der Künstler die Gefahr, aus welcher die Güte Gottes Jonas befreite, mit ungewöhnlicher Klarheit dem Beschauer zum Bewußtsein. Diese Skulpturen sind auch deshalb interessant, weil sie zum Gegenstück meistens das himmlische Mahl haben.

Ein sehr bezeichnendes Beispiel für die Leichtigkeit, mit der man sich beim Kopieren von Katakombenmalereien versehen kann, bilden auch die zwei allbekannten Fische in der Lucinagruft (Fig. 38). Sie tragen auf den Kopien einen Binsenkorb mit Broten und einem Glas Rotwein auf dem Rücken und „schwimmen munter im Wasser“[1]. Danach die geläufige Erklärung, daß die beiden Fische den ΙΧΘΥϹ, d. i. Christus, darstellen, der die beiden eucharistischen Gestalten des Brotes und des Weines, also sich selbst, trage. Zum Beweise berief man sich auf eine Äußerung des hl. Hieronymus, die dafür wie geschaffen schien: „Niemand“, so schreibt der Kirchenlehrer, „ist glücklicher, als wer den Leib des Herrn in einem Binsenkorb und das Blut in einem Glase trägt.“ Die Stelle ist jedoch, abgesehen von dem ganz andern Sinn, in dem Hieronymus sie niederschrieb, schon deshalb nicht überzeugend, weil die Gläubigen in der ersten Zeit, zumal in den Verfolgungen, zwar das konsekrierte Brot bei sich bewahren durften, nie aber den konsekrierten Wein. Doch die Hauptschwierigkeit liegt in den Kopien: ein Fisch, der „munter im Wasser schwimmt“ und einen Korb mit dem angedeuteten Inhalt, also sich selbst, auf dem Rücken trägt! Das ist doch eine Unmöglichkeit, wogegen die altchristliche Symbolik so einfach und so vernünftig ist, daß sie nichts Unmögliches in ihrem Repertoir aufweist.

In der Tat ist die Originalmalerei ganz anders: die beiden Fische schwimmen nicht im Wasser und tragen auch nicht den Korb, sondern sind tot und liegen neben dem Korb auf einer grünen Fläche, die der Kopist für Wasser ansah, die der alte Maler aber auch bei andern Gestalten in der Kammer verwendet hat, z. B. für Jonas, der unter der Kürbisstaude schläft. So gering also der Unterschied zwischen de Rossis Kopie und dem Original zu sein scheint, so ist er doch wesentlich. Die verfehlte Kopie hat sich indes so eingebürgert, daß es lange brauchen wird, bis

[1] Kraus, Roma Sotterranea[2] (Freiburg i. Br. 1879) 253.

sie aus den archäologischen Werken verschwindet. Die eucharistische Bedeutung bleibt jedoch insofern bestehen, als die Fische und Brotkörbe der Rest einer Darstellung der wunderbaren Brot- und Fischvermehrung sind, welche in der altchristlichen Kunst, in Malerei und Skulptur, wie wir bereits bemerkt haben, gleich von Anfang an als das hervorragendste eucharistische Symbol galt.



A

B

Fig. 53. A Schiff im Sturm. Sakramentskapelle A^2 in Kallistus. 2. Jahrh. — B Kopie von A.

Das von den beiden Fischen flankierte Gemälde, vermutlich das eucharistische Mahl der Menge, wurde von irgend einem Sammler von der Wand abgelöst und ging zu Grunde.

Den ungenauen Kopien von Malereien wollen wir noch ein Fresko anreihen, welches in der gesamten altchristlichen Kunst bis jetzt ein Unikum ist. Es befindet sich in einer der hervorragenderen Sakramentskapellen, stammt also aus dem 2. Jahr-

hundert. Vergegenwärtigt ist ein Schiff im Sturm. Entsprechend dem Charakter der übrigen Bilder handelt es sich natürlich nicht um ein Genrebild, sondern um eine religiöse, symbolische Darstellung. Die Lage des Schiffes ist kritisch, aber bei weitem nicht so verzweifelt wie auf den Kopien. Die Wogen stürmen zwar gegen das zu einer Seite geneigte Fahrzeug heran, das Steuerruder ist aber noch ebenso unversehrt wie die Fahne, die neben dem Steuerruder befestigt ist. Auf dem Vorderteil steht ein junger, nur mit dem Rock bekleideter Mann, der ungeachtet aller Gefahr ruhig die Hände zum Gebete ausgebreitet hat. Seine Ruhe ist begründet: über ihm erscheint die von einem Nimbus umgebene Büste Gottes, welcher ihm die Rechte schützend aufs Haupt gelegt hat. Er ist der einzige Passagier an Bord. Außerhalb des Schiffes sieht man einen Mann, der mit dem nackten Oberkörper aus dem Wasser herausragt. Verlassen, wie er ist, wird er den erregten Fluten zum Opfer fallen.

De Rossi erkannte in dem Schifflein das Symbol der Kirche, die von den Vätern zahllos oft mit einem Schiff verglichen wird. Eine Stelle mag genügen. „Wir, die wir auf den Sohn Gottes hoffen", schreibt nicht viel später der hl. Hippolyt, „werden von den Ungläubigen verfolgt.... Die Welt ist ein Meer, in welchem die Kirche gleich einem Schiffe im Ozean von den Wogen hin und her geworfen, aber nimmermehr verschlungen wird."[1] Wer demnach in der Kirche ist, genießt auch in den größten Stürmen den Schutz Gottes, während der Ungläubige, der außerhalb der Kirche steht, Gefahr läuft, von den Wellen verschlungen zu werden. Demgemäß sah de Rossi in dem Bilde eine Darstellung des uralten Axioms: „Außerhalb der Kirche kein Heil!" (Extra ecclesiam nulla salus!)[2]

Diese geistreiche, ohne Zweifel richtige Erklärung hat de Rossis Kopist dadurch illusorisch gemacht, daß er in das Schiff noch einen zweiten Mann hineinzeichnete, und zwar keinen geringeren als den Steuermann, welcher in der Gefahr kopflos das Steuerruder verlassen und seine Hände wie der Orans zum Gebete aus-

---

[1] De Antichristo 59. Gallandi, Bibl. patr. II 438.

[2] Die ersten Spuren schon bei Clemens Romanus (1 Kor. 57, 2: Funk 132).

gebreitet hat, ohne jedoch Gottes Schutz zu finden. Auf diese Weise kam in das Bild ein fremder Bestandteil, der die Einheit desselben zerstört hat. Man fragt sich vergeblich, warum der eine Mann von Gott beschützt wird und der Steuermann, der doch des Schutzes am meisten bedarf, verlassen dasteht! Der Steuermann ist denn auch eine reine Erfindung des Kopisten, der hier gleichfalls durch einige Flecke irregeführt wurde. Auf dem Original sehen wir in dem Schiffe, wie gesagt, nur den von Gott beschützten betenden Mann, und außerhalb des Schiffes einen, der in den Wellen dem Tode durch Ertrinken preisgegeben ist; jener versinnbildet den gläubigen Sohn der Kirche, dieser den Ungläubigen, der außerhalb der Kirche steht. Das Bild ist somit bei aller Einfachheit eine der genialsten Kompositionen der altchristlichen Kunst Roms, der die orientalische Kunst nichts Ebenbürtiges zur Seite stellen kann.

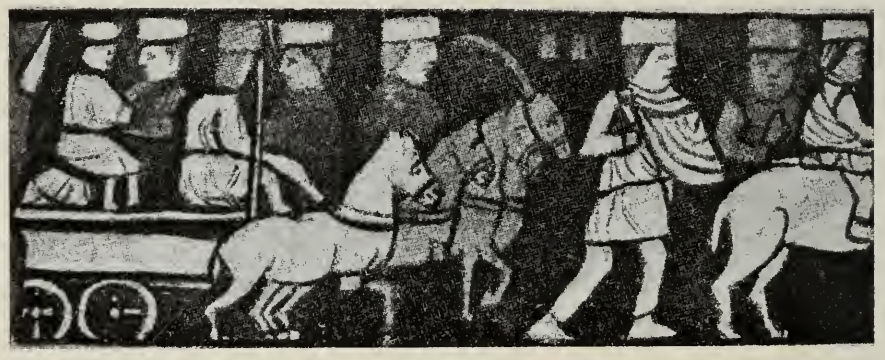
Man sieht aus diesen Beispielen, wie scharf der Kopist zusehen muß, um eine völlig genaue Kopie eines Katakombenbildes anzufertigen. Wenn ich hier überall verbessernd eingreifen konnte, so verdanke ich es in erster Linie meinem eigenen Kopieren, wodurch die Augen sich geschärft haben, dann aber auch der Photographie, welche die Treue der Kopie sozusagen besiegelt.

Die Treue meiner Kopien wurde allgemein anerkannt. Nur Professor Dr. Styger glaubte daran zweifeln zu sollen. Er wählte drei nicht sonderlich gut erhaltene Fresken aus, von denen zwei nur einmal vorkommen: der auf die Leiter steigende Martyrer in der Krypta der hll. Markus und Marcellianus und der „durus sermo“ in SS. Pietro e Marcellino, während das dritte ein bekanntes, aber in eine ungewöhnliche Form gebrachtes Geschehnis darstellt: die Auferweckung des Lazarus, in der Cappella greca. Von allen dreien war bereits die Rede[1]. Bei dem ersten gab Dr. Styger das mit einigen Riesenähren bewachsene Gelände für den „schlafenden Jakob“ aus; bei dem zweiten verwechselte er drei dickbauchige Amphoren mit Schriftrollenbündeln und die die arca füllenden Brote mit Schriftrollen; bei dem dritten endlich setzte

[1] Siehe S. 14 17 ff. 37 48 f.

er die Anwesenheit der Gestalt Christi voraus, obgleich sie auf dem Original fehlt, wie sie auch bei dem nebenan auf der Decke gemalten Gichtbrüchigen, der sein Bett trägt, ausgelassen ist. Seine Einwände gegen die Treue meiner Kopien sind also aus der Luft

A



B

Fig. 54. A Kaiser Galerius auf der Staatskarosse. Trainsoldaten mit Lastpferd. Hockender Gefangener als Hinweis auf den Sieg. Detail von Fig. 28 A. — B Kopie Dr. Paul Stygers von A.

gegriffen. Der erste enthält sogar einen so ungeheuerlichen Irrtum, wie man ihn selbst bei dem schlechtesten Kopisten Bosios nicht antrifft.

Als Schweizer veröffentlichte Dr. Styger seine Anklage in der „Schweizerischen Rundschau“ 1923 (Sonderabdr. S. 4) unter dem

Titel „Der heutige Stand und die künftige Aufgabe der christlichen Archäologie". Der Leser darf sich über diese drei Proben von der „künftigen Aufgabe der christlichen Archäologie" des Warschauer Professors nicht allzu sehr wundern; sie passen zu seinen Kopien einiger Skulpturen des schon oben erwähnten asiatischen Feldzugs mit dem bekannten Typus des Besiegten, den er für den „besonders treuen", auf Schätzen der Kriegsbeute sitzenden „Wächter" erklärt hat[1]. Ebendort führt hinter dem Dromedar ein Trainsoldat ein Lastpferd an der Leine, das mit vier Getreide- oder Mehlsäcken beladen ist. Von den Säcken sind selbstverständlich bloß die zwei auf der dem Beschauer zugewendeten Seite sichtbar. Wie gestaltet sich nun die Kopie Stygers? Aus dem einen Sack macht er das rechte Bein des Offiziers, der unmittelbar dahinter neben dem Lastpferd auf seinem eigenen Pferd reitet. So wird aus zwei Pferden ein einziges! Das Traurige dabei ist, daß die Reliefs diese Metamorphose nicht mitmachen: der eine Sack bleibt weiter Sack und die beiden Pferde behalten hartnäckig ihre Köpfe. Um nun dem Leser etwaige Bedenken zu ersparen, schneidet Styger seine Kopie mit kluger Berechnung an der günstigsten Stelle ab, wodurch der unliebsame zweite Sack und die beiden Pferdeköpfe aus dem Gesichtsfeld verschwinden. Unsere Abbildungen, auf denen Stygersche Kopien den Originalen gegenübergestellt sind, bringen dieses bedenkliche Kunststück klar zur Anschauung. Die Kopien, die wissenschaftlich völlig unbrauchbar sind, entlehnten wir der Zeitschrift „Christliche Kunstblätter" (Linz a. D., 52. Jahrg. 1911), in welcher Dr. Styger seinen Artikel unter dem Titel „Der sitzende Alte mit der Schriftrolle — Ein Sarkophagproblem" untergebracht hat. Auf solche Weise lieferte er schon im Jahre 1911 Beiträge zur Lösung von „Sarkophagproblemen".

Das geschilderte Kunststück erklärt es nun, wie Prof. Styger sich gemäß einem allbekannten Sprichwort entschließen konnte, die Treue meiner Kopien zu beanstanden. Verlorene Liebesmühe! Jeder weitere derartige Versuch muß zu dem gleichen Ende führen; denn kein Mensch wird mir in den hunderten

[1] Siehe oben S. 47.

Kopien von Katakombengemälden, die ich veröffentlicht habe, einen Irrtum nachweisen können.

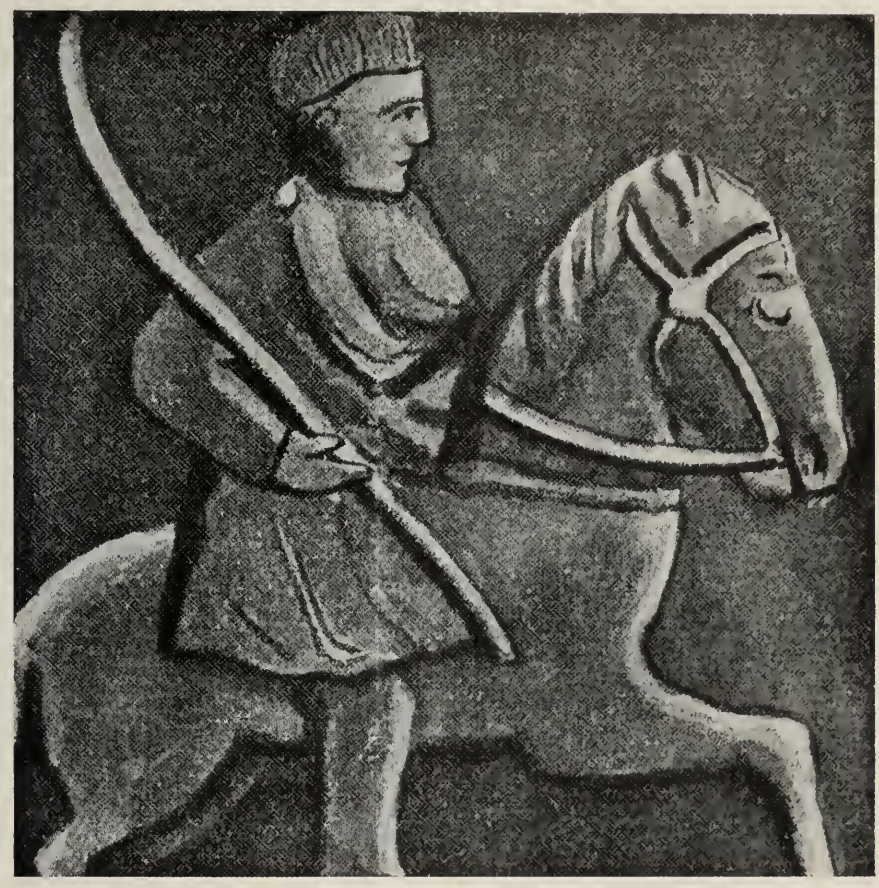
Es wurde schon bemerkt, daß die alten Künstler besonders zwei Mittel anwendeten, um sich dem Beschauer verständlich zu machen:

A

Fig. 55. Konstantin d. Gr. als Kavallerieleutnant an der Spitze des Heeres beim asiatischen Feldzug. Detail von Fig. 28 A.

die Gesten und die Gewandung. So war es in der Malerei, so auch in der Skulptur, deren Werke gewöhnlich noch genauer sind. Die Gesten enthoben sie der Mühe, geistige Vorgänge durch das Mienenspiel auszudrücken, was für die meisten eine zu schwierige Aufgabe gewesen wäre. Man findet denn auch in den Dar-

stellungen tatsächlich fast keine Spur davon, einige wenige Figuren, namentlich Oranten, abgerechnet. Die Gesten ließen sich dagegen leicht anwenden; sie waren zu allen Zeiten und allgemein verständlich, weshalb sie bei Quintilian „omnium hominum communis sermo“ („die allen gemeinsame Sprache“) heißen. Zur Beleuchtung des Gesagten sei an einen Vorfall erinnert, den der Geschichtsschreiber Sozomenos überliefert hat. Der Bischof Meletius, dem ein schismatischer Archidiakon in einer Ver-



B

Fig. 56. Kopie Dr. Paul Stygers von Fig. 55.

sammlung den Mund zuhielt, um ihn am Sprechen zu hindern, streckte zuerst drei Finger aus und bog sie wieder zurück, und dann einen einzigen, um den Anwesenden durch die Zeichen der Hand seine Anhänglichkeit an das nizänische Glaubensbekenntnis kundzutun, was er durch Worte nicht ausdrücken

konnte[1]. Da die Gesten in der menschlichen Natur begründet sind, so waren sie bei den Heiden wie bei den Christen selbstverständlich gleich. „Die Betenden", schreibt der hl. Augustin, „machen von den Gliedern ihres Körpers jenen Gebrauch, der für Bittende sich ziemt, indem sie die Kniee beugen, ihre Hände ausstrecken, sich zu Boden werfen oder sonst derartiges tun."[2] Alle diese Bittgebärden kommen in der altchristlichen Kunst, namentlich in der Skulptur, vor. Der Hauptmann Kornelius zum Beispiel hat sich auf den Boden geworfen, um dem Apostelfürsten Petrus den Fuß zu küssen; das gleiche tut dem Heiland gegenüber Maria, die Schwester des Lazarus; und das kananäische Weib kniet vor dem Herrn, um die Genesung für ihre Tochter zu erflehen; fast zahllos sind sodann die schon oben behandelten Gestalten der Oranten, also die Verstorbenen beider Geschlechter, welche mit erhobenen und seitwärts ausgestreckten Händen in der Seligkeit für ihre Zurückgebliebenen beten. An der Kananäerin sieht man auch den selteneren Gestus des Dankes: sie küßt dem Herrn die Hand oder schickt sich an, sie zu küssen; einmal wirft sie ihm nach heidnischer Art eine Kußhand zu. Als die erste Heidin, welche die Gottheit Christi offen durch Anbetung bekannte, war sie ein Vorbild der zum Christentum bekehrten Heiden. Um ihre Persönlichkeit hervorzuheben, haben die Künstler anscheinend schon im 3. Jahrhundert eine eigene Szene komponiert, in der die Kananäerin von dem Apostelfürsten zum Handkuß geführt wird. Hiervon existieren bisher bloß in der Skulptur zwei Beispiele. Häufiger wird die Szene mit der Auferweckung des Lazarus verschmolzen: Petrus führt die Kananäerin zum Handkuß, während der Heiland den Lazarus aus dem Grabe ruft. Von der schönsten Darstellung dieser Szene ist ein ansehnliches Bruchstück unlängst in der Prätextat-Katakombe zum Vorschein gekommen. Das Fragment stammt von einem Sarkophag, der ein Vorläufer des berühmten Brüdersarkophags von St. Paul sein dürfte. Die Kananäerin küßt die Hand des Heilandes, der links davon die Auferweckung des Lazarus wirkte; hinter der Kananäerin steht

[1] H. E. 4, 28: Migne, P.G. 67, 1204 A. Die Szene hat sich in Antiochien abgespielt.

[2] De cura gerenda pro mortuis 5: Migne, P.L. 40, 597.

Petrus, der sie zum Handkuß geführt hat, und rechts steht die Gestalt des Moses von der Gesetzesübergabe. Es ist Hoffnung vorhanden, noch weitere Stücke zu finden.

Die zur Adoration knieende Kananäerin wird von den Archäologen häufig mit der Hämorrhoïssa und umgekehrt die Hämor-

Fig. 57. Kananäerin von Petrus zum Handkuß zu Christus geführt. Von einem Sarkophag in Prätextat. 3. oder 4. Jahrh.

rhoïssa mit der Kananäerin verwechselt. Vorsichtigere gebrauchen den Ausdruck „knieende Frau“ oder schlagen beide Deutungen vor und überlassen die Wahl dem Leser: „la Chananéenne ou l'hémorrhoïsse aux pieds de Jésus-Christ“ [1]. Und doch ist bei einiger Aufmerksamkeit eine Verwechslung nicht möglich, weil die Kananäerin die Hände zur Bitte ausgestreckt hat: „supplices

[1] Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule S. 153.

manus tendit“ [1], wogegen die Hämorrhoïssa knieend oder zur Erde gebeugt den Gewandsaum des Herrn erfaßt, ganz wie die Evangelisten es erzählen. Manchmal sind sogar die Marmorstützen angebracht, um die Finger der ausgestreckten Rechten der Kananäerin zu schützen. Die Künstler konnten sich also unmöglich noch deutlicher ausdrücken; die Schuld des Irrtums liegt daher lediglich aufseiten des Interpreten.

Häufig ist ferner die Gebärde des Sprechens und wird gewöhnlich bei Christus, dem Apostelfürsten und bei Verstorbenen angetroffen; sie besteht darin, daß von der erhobenen Rechten der kleine und der Ringfinger eingebogen und die drei übrigen ausgestreckt sind: „porrrectis tribus digitis“ [2]. In der Ankündigung der Verleugnung hat Christus die drei gestreckten Finger bisweilen ganz ostentativ gespreizt, um das dreimalige Verleugnen anzudeuten: „ter me negabis!“ was an den soeben berichteten Vorfall erinnert. Ich erwähne ferner die Gebärden des Zeigens, des Befehlens, des Einladens, des Schmerzes, der Akklamation, der Überraschung und der Überlegung: alle, wie die Gesten im allgemeinen, werden mit der Rechten, und nur mit dieser, ausgeführt. Daher findet es Sozomenos nicht für notwendig, zu sagen, daß Meletius die Finger der rechten Hand ausgestreckt habe; er spricht nur von der Hand, denn jeder wußte, daß damit die rechte gemeint ist. Verstöße gegen die Gesten zählen bei den Künstlern zu den Ausnahmen und sind stets in den tatsächlichen Verhältnissen begründet; bei den Interpreten sind sie dagegen Legion. Manchmal sind sie derart, daß sie den Fundamentalgesetzen schnurstracks zuwiderlaufen. So lesen wir bei L. v. Sybel, daß in der auf dem lateranensischen Sarkophag 174 dargestellten Gesetzesübergabe an Petrus der Heidenapostel den Herrn „mit beiden Händen begrüßt“, Petrus dagegen „mit der Rechten adoriert“ und mit der „von einem Mantelzipfel verhüllten Linken das Ende der vom Herrn gehaltenen Rolle auffängt“ [3]. In Wirklichkeit akklamiert Paulus mit der Rechten, während er mit der Linken das Pallium-

[1] So verlangt es ein Panegyrist von dem Besiegten. Panegyr. VII, 13, 1: Teubner 169.

[2] S. August., Ep. 17, 1 (al. 44).

[3] A. a. O. II 151 f.

Fig. 58. Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau. Verstorbene als Orante.
Mutter Gottes mit dem Jesuskind. In Priscilla. 3. Jahrh.

ende hält, und Petrus empfängt auf beide, mit einem besondern Tuch bedeckte Hände die Rolle. Der Interpret hat also nicht bloß je eine Hand der zwei im Hintergrund stehenden Apostel zu den Apostelfürsten geschlagen und bei Paulus die Gebärde des Akklamierens mit dem Gestus des Adorierens durch die Kußhand verwechselt, sondern auch die Gebärden der rückwärtigen Apostel mißverstanden.

L. v. Sybel bezeichnet sich selbst als „Anfänger" auf dem Gebiete der christlichen Archäologie[1]. Dieses „avis au lecteur" ehrt ihn. Andere, die nicht den gleichen Mut haben oder ein solches Geständnis für überflüssig halten, treten dafür um so entschiedener auf, gewöhnlich ohne zu ahnen, welcher Irrtümer sie sich schuldig machen. So Otto Mitius, ein Schüler des Hallenser Professors Johannes Ficker, unter dessen Auspizien er über das berühmte, aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts stammende Bild mit der Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau eine eigene Schrift unter dem Titel „Ein Familienbild aus der Priscilla-Katakombe" verfaßt hat. Seiner Sache nicht ganz sicher, bietet er dem Leser drei Deutungsmöglichkeiten an und schließt: „Welcher von den angegebenen Auffassungen man auch den Vorzug geben mag, als Darstellung einer christlichen Eheschließung bzw. der kirchlichen Weihe einer christlichen Ehe findet die linke Szene ihre natürliche Erklärung."[2] „Natürlicher" noch, sagen wir, ist die Erklärung, daß die linke Szene mit einer Eheschließung nichts zu schaffen hat. Gleich auf den ersten Blick erheben sich Bedenken. Zunächst frägt man sich vergebens, warum von den beiden „Brautleuten" der „Bräutigam", der doch nach dem Völkerapostel das „Haupt des Weibes"[3] sein soll, zur Hälfte von der

[1] A. a. O. II 198.

[2] O. Mitius, Familienbild S. 26. Ein anderer Interpret des Freskos, Otto Pelka, ein Schüler des verstorbenen Professors Nik. Müller in Berlin, glaubt in seiner Schrift über „altchristliche Ehedenkmäler" (Straßburg 1901, S. 110 ff.) dem Leser versichern zu dürfen, daß O. Mitius mit der „traditionellen Auffassung" von der Einkleidung der gottgeweihten Jungfrau „definitiv aufgeräumt" habe. Schließlich möchte auch ein holländischer Prälat, A. C. M. Schaepman D. h. c., dieser Erklärung den Vorzug geben in seiner Schrift „Explanation to the wallpainting in the catacomb of Priscilla" (Utrecht-Nimwegen 1929).

[3] Eph. 5, 23.

„Braut" verdeckt wird, also nach den Regeln der Kunst aller Zeiten, alter und neuer, eine untergeordnete Persönlichkeit ist. Die „Braut" hält die offene Rolle auch nicht bloß, um sie zu halten, d. h. um sie zu zeigen. In einem solchen Falle würde sie, wie Turtura, die Rolle auf den Händen tragen[1]. Geradeso trägt ferner Petrus in einer Ansage der Verleugnung ein Rollenbündel[2]. Wie wir bald zeigen werden, handelt es sich um den Gestus des Lesens. Man macht sich sodann einer ungewöhnlichen Willkür schuldig, wenn man die Rolle ohne weiteres zu einem „volumen nuptiale" stempelt; ein solches ist in der Sepulkralkunst unbekannt, harrt noch der Entdeckung.

Doch wir wollen großmütig sein und einen Augenblick zugeben, daß es sich um eine „Vermählungsszene" handle; was soll dann die Braut vorlesen? Etwa die Regeln, wie der künftige Gatte sich in der Ehe zu verhalten habe? Und gar erst der banale Hinweis auf die „Mutterschaft", den die rechts dargestellte Mutter mit dem Kinde in den Armen bezwecken soll! Ist denn Mutter werden in der Ehe gar so etwas Außerordentliches, daß die Braut im Bilde darauf aufmerksam gemacht werden muß?

Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir auf das Bild näher eingehen und dabei die im Vorhergehenden aufgestellten Prinzipien zur Anwendung bringen[3].

Daß O. Mitius drei Deutungsmöglichkeiten bereit halten muß, macht seine These zum vorhinein verdächtig. Die Katakombenkünstler, Maler wie Bildhauer, pflegen dem Beschauer keine Rätsel aufzugeben. Wie ihre Werke im allgemeinen, so könnte auch unser Gemälde nicht klarer gefaßt sein. Nur darf man nicht mit vorgefaßten, mehr oder weniger gelehrten Meinungen an sie herantreten. Betrachten wir zunächst die Struktur der Malerei. Als Schmuck der Lunette des Hauptarkosols einer Kammer paßt sie sich ganz den lokalen Verhältnissen an: die Anordnung der Kom-

[1] Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 136.

[2] Wilpert, Sarcofagi Taf. CVIII, 3.

[3] Für die historischen und monumentalen Belege siehe meine Schrift „Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche" (Freiburg i. Br. 1892; Taf. I, S. 52 ff.) und das Werk „Die Malereien der Katakomben Roms" (Freiburg i. Br. 1903; Taf. 79—81, S. 206 ff.).

position ist derart, daß die zwei beiderseits gemalten, eng zusammengehörigen Gruppen durch eine in der Mitte stehende Gestalt voneinander getrennt sind. Diese Disposition bildet, wohlgemerkt, nicht etwa ein Unikum oder gar eine Ausnahme; sie findet sich z. B. ähnlich auf zwei Fresken der gnostischen, aus dem Beginn des 3. Jahrhunderts stammenden Katakombe des Aurelius Felicissimus. Dort sind die beiden Persönlichkeiten einer Gruppe ebenfalls voneinander geschieden, und zwar durch ein langgestrecktes Gebäude[1]. Noch wichtiger ist die Parallele, die uns der etwa in die Mitte des 2. Jahrhunderts zu datierende Sarkophag von der Via Salaria an die Hand gibt. Auf diesem sind zwischen zwei zusammengehörige Gruppen der Gute Hirt und eine Orans eingeschoben[2]. Unser Maler ordnete also die Elemente seiner Komposition nach einem in der alten Kunst feststehenden Kanon an, demgemäß wir uns die beiden seitlichen Gruppen im Vordergrund, die im Zentrum stehende Einzelgestalt im Hintergrund denken müssen. Auf diese Weise haben wir aus dem Vergleich stilistisch verwandter Monumente eine sichere Basis für die Erklärung der Malerei gewonnen.

Was ist nun dargestellt?

Links sitzt auf einer Kathedra ein bärtiger, mit tunica und paenula bekleideter Mann, der mit dem „digitus index" auf die gleichfalls auf einer Kathedra sitzende unverschleierte Frau zeigt, welche in die lange tunica clavata gehüllt ist und ein Kind in den Armen hält. Neben ihm steht, unbedeckten Hauptes, eine jugendliche weibliche Gestalt, welche mit zwei Tuniken bekleidet ist und in den Händen eine offene Rolle hält, also etwas daraus vorliest. Dieser Gestus kommt schon im 2. Jahrhundert bei sitzenden Gestalten vor und bedeutet das akademische Vorlesen, das Lehren. So doziert der Katechet, so auch, aber seltener, Christus[3]. Bei stehenden Figuren findet sich der Gestus in der Malerei bis jetzt nur an einer männlichen Einzelgestalt, welche zusammen

---

[1] Wilpert, Le pitture dell' ipogeo di Aurelio Felicissimo, in: Atti della Pontif. Accad. romana di archeol., Memorie, 1924, Taf. II, A u. B. Siehe auch unten S. 148 ff.

[2] Wilpert, Sarcofagi Taf. I, 1, S. 5. Vgl. auch den Sarkophag von Pisa, ebenda Taf. LXXXII, 3, S. 138 f. [3] Wilpert, Sarcofagi, Taf. I ff.

mit andern Darstellungen in einer Kammer der Katakombe „ad duas lauros“ gemalt und mit unserem Gemälde ungefähr gleichzeitig ist. Auf Skulpturen begegnet er uns zuerst in der bis in das 3. Jahrhundert hinauf reichenden Aussendung der Apostel; es zeigen ihn ferner die Gestalten einiger Verstorbenen, darunter der

Fig. 59.
Mutter Gottes mit dem Jesuskind.
Detail von Fig. 58.

Fig. 60.
Aus der Anbetung der zwei Magier.
In Petrus und Marcellinus. 3. Jahrh.

Lektor eines Katecheten auf den zwei bekannten, aus der Prätextat-Katakombe stammenden Inschriftfragmenten desselben Jahrhunderts, und auf ihrem nur wenig verletzten, gleichzeitigen Epitaph die ebendort bestattete Klaudiane, welche vermutlich das gleiche Amt einer Vorleserin bei einer Katechetin versah, weil eine solche mit dem Gestus des Lehrens auf ihrem Epitaph abgebildet ist[1].

[1] A. a. O. Fig. 114 f., S. 193.

Unsere Unverschleierte liest also vor. An diesem Ergebnis läßt sich nicht rütteln, denn wir haben es ebenfalls aus dem Vergleich verwandter Monumente gewonnen. Was liest sie aber vor? Auch darüber hat uns der Künstler nicht im unklaren gelassen. Wie bemerkt, zeigt der bärtige, auf der Kathedra sitzende Mann mit dem Zeigefinger auf die Frau mit dem Kind in den Armen, die wie er auf der Kathedra sitzt, also nicht eine gewöhnliche Verstorbene sein kann. Wir wissen schon, daß sie eine von den typischen Figuren ist und daß sie die Mutter Gottes darstellt. Tatsächlich gleicht sie in allem vollständig der hier abgebildeten Madonna zwischen den zwei Magiern in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus[1]. Ihre Anwesenheit erklärt das übrige: Die stehende Unverschleierte, die Hauptfigur, vergegenwärtigt die gottgeweihte Jungfrau in dem für sie entscheidenden Moment, wie sie nämlich aus der Rolle das Gelübde abliest. Der hinter ihr stehende, von ihr halb verdeckte Jüngling, also eine untergeordnete Figur, hält in den Händen ein Stück Stoff, das in der Farbe von seinem eigenen Gewand sich unterscheidet und einem Schleier gleicht: es ist der Diakon, der den Schleier bereit hält, um ihn im entscheidenden Moment der dafür bestimmten Persönlichkeit zu überreichen, d. i. dem bärtigen, auf der Kathedra sitzenden Manne, dem Bischof, welcher die Zeremonie vornimmt und sie mit der üblichen Ansprache begleitet. Der Bischof zeigt auf die Mutter Gottes, als wenn er der Jungfrau sagen wollte: „Diese nimm dir in dem neuen Stande zum Vorbild!“ In der Orans endlich haben wir wieder eine typische Figur vor uns: sie ist die in der Seligkeit gedachte Verstorbene, also die gottgeweihte Jungfrau, wie sie mit dem Schleier auf dem Haupt für die Zurückgebliebenen betet.

Das nennt man in der Auslegung einer Malerei methodisch vorgehen, d. h. sie nach den durch die Monumente selbst dargebotenen Grundsätzen erklären; die Phantasie ist dabei gänzlich ausgeschlossen.

Ich habe mich bei dieser so anschaulich geschilderten Malerei mit Absicht etwas länger aufgehalten, weil sie ein ausgezeichnetes Muster ist, um Schülern wie Lehrern zu zeigen, wie man bei der

---

[1] Wilpert, Katakombenmalerei Taf. 60.

Erklärung von altchristlichen Kompositionen vorzugehen hat. Die Unterweisung wäre vermutlich überflüssig gewesen, wenn man meine Arbeiten nicht nur um zu widersprechen, sondern auch um daraus zu lernen, lesen würde. Damit soll indes keineswegs gesagt sein, daß ich überall und in allem das Richtige getroffen habe. Ich verweise hier nur auf das Bild der Madonna im „Coemeterium maius", die ich bei meiner ersten Publikation irrtümlich für eine Verstorbene ausgab; auf Grund weiterer Studien aber erkannte ich meinen Irrtum und verbesserte ihn[1]. Von dem „bärtigen Guten Hirten" sodann wird später (S. 161 ff.) die Rede sein; und die schöne Frauengestalt, die auf dem bekannten Sarkophag von Perugia das Gegenstück zu dem Apostelfürsten bildet, hat sich bei meinem Studium aller Sarkophage von selbst als die Personifikation der Kirche (anstatt der Verstorbenen) herausgestellt. Muß ich schließlich eigens versichern, daß ich für jede Belehrung zugänglich und dankbar bin? Aber man möge sich, wenn möglich, ein anderes Objekt als die Katakombenmalereien, jedenfalls nicht die mit der Einkleidungsszene, auswählen.

Noch eine letzte Bemerkung für die Gelehrten, die sich mit den alten Ehedenkmälern beschäftigen wollen. Eine Vermählungsszene ist in der Katakombenmalerei bis jetzt nicht bekannt geworden. In der Sarkophagskulptur begegnet sie dagegen öfters, und zwar in der Form der „dextrarum iunctio"[2]: die beiden Kontrahenten reichen sich gegenseitig die Rechte, wobei die Braut öfters mit einer schönen Geste ihrer Linken den Schleier lüftet, um dem Bräutigam besser ins Gesicht zu schauen[3]. Die Bildhauer kennen nur die Form der dextrarum iunctio, die bekanntlich aus der klassischen Kunst stammt; öfters haben sie sogar die Juno

---

[1] Cyklus christolog. Gemälde S. 48. Katakombenmalereien Taf. 207—209, S. 210 ff.

[2] Garrucci V, Taf. 304, 1; 311, 1; 325, 4; 327, 1; 361, 1 2; 362, 1 2 u. 3. Sechs weitere bringen meine Sarcofagi: Taf. LXX, 2 u. 3; LXXIV, 2 u. 3; LXXXVI, 1 u. 2. Andere Beispiele werde ich in meinem zweiten Band veröffentlichen, darunter auch den Sarkophag von S. Saba, den Moscioni photographiert hat (Nr. 22106).

[3] Wilpert, Sarcofagi Taf. XXXV, 4; LXX, 2 u. 3; LXXIV, 5; CLVI. Garrucci V Taf. 362, 1 u. 2.

pronuba übernommen, welche die beiden Brautleute zusammenbringt. Dagegen ist auf dem wichtigen Fragment der Villa Albani, im gewollten Gegensatz, die Juno durch den „Jesus pronubus" ersetzt. So verlangt es ausdrücklich der hl. Paulinus von Nola, der soviel für die monumentale Kunst getan hat[1]:

Absit ab ⟨his⟩ thalamis vani lascivia vulgi,
Juno Cupido Venus, nomina luxuriae,
Sancta sacerdotis venerando pignora pacto
Iunguntur: Coeant pax pudor et pietas ...
Tali lege suis nubentibus adstat Jesus
Pronubus...

Demgemäß sieht man auf dem Fragment über den Kontrahenten Christus auf Wolken schweben, mit der „corona vitae aeternae" in jeder Hand. Das Fragment enthält auch einen Hinweis auf die kirchliche Trauung, denn die Brautleute reichen sich die Rechte über dem aufgeschlagenen Buch der Heiligen Schrift, das auf einem Pulte aufliegt. Das arg verstümmelte Fragment veröffentlichte ich kürzlich mit meiner Ergänzung im Sarkophagwerk (Taf. LXXIV, 3); es stammt übrigens nicht aus Porto, wie man behauptet hat, sondern aus der Apostelkirche an der Via Appia, heute S. Sebastiano, wo ich ein winziges Fragment einer zweiten Darstellung gefunden habe[2]. Einen Hinweis auf die „Zivilbehörde" bietet schließlich die sehr gut erhaltene Skulptur der linken Schmalseite des Sarkophags von Mantua; dort steht zwischen den Brautleuten ein Notar mit Stilus und Diptychon, um die Vermählung einzutragen[3]. Man hat diese Gestalt bis jetzt sonderbarerweise nicht verstanden und deshalb auch nicht beachtet. Der Notar ist mit einer langen, gegürteten Tunika bekleidet und hat als untergeordnete Person eine so kleine Gestalt, daß Garrucci ihn für das „Söhnchen der Frau" hält[4]. In allen diesen Darstellungen ist der Bräutigam, wie die Verstorbenen im allgemeinen, durch die geschlossene Rolle ausgezeichnet, welche eine An-

[1] Carm. XXV, 9—12 e 151 f.: Migne, P.L 61, 633 636; Hartel II 238—243.
[2] A. a. O. Taf. LXXIV, 2. [3] A. a. O. Taf. LXXIV, 5.
[4] Garrucci Taf. 321, 1, S. 40: „Innanzi alla donna è un suo figlioletto che porta in mano la tavoletta da scrivere e lo stile."

spielung auf das ihm in der Taufe „gegebene Gesetz“ enthält und mit dem „volumen nuptiale“ nichts gemein hat. Nur einmal, auf dem Fragment Doria, trägt er ein Zepter, das seinen konsularischen Rang andeutet[1].

Die christlichen Skulpturen mit der Darstellung der „dextrarum iunctio“ sind zahlreich, denn auch jene, die man mitunter fälschlich als Abschiedsszenen deutet[2], stellen ebenfalls die Trauung dar. Ich teile darin vollständig die Ansicht Gerhard Rodenwaldts, der gelegentlich eines mir abgestatteten Besuches sein Befremden darüber aussprach, daß man eine so verbürgte Darstellung anders als die „dextrarum iunctio“ auslegen könne. Da die christlichen Bildhauer nur diese vorgeführt haben, so darf man vermuten, daß auch die Katakombenmaler die gleiche Form gewählt haben würden, hätten sie die Vermählung darstellen wollen.

Ich sagte weiter oben, daß die alten Künstler die Figuren ihrer Kompositionen stets in die Gewänder kleideten, wie sie sie im Leben trugen. Dadurch gaben sie dem Beschauer der Malereien ein weiteres untrügliches Mittel an die Hand, die Darstellungen richtig zu deuten. Sie blieben sich konsequent; wir haben keine Ausnahme zu verzeichnen. Demnach sind die einzelnen Gestalten deutlich voneinander unterschieden: man erkennt z. B. auf den ersten Blick Christus und die Apostel, die Soldaten, die Arbeiter, die Juden, die Orientalen, die Könige und die gewöhnlichen Verstorbenen. Wenn letztere dem Senatorenstande angehören, so tragen sie über dem Leibrock, der tunica, als Mantel die toga, das charakteristische Abzeichen des „civis romanus“, und als Fußbekleidung den calceus, den Senatorenschuh, welcher den ganzen Fuß bedeckte, während Christus und die Apostel die allgemein verbreitete Gewandung der Griechen hatten, nämlich die tunica und als Mantel das plaidartige pallium, zu welchem die Sandalen gehörten, die bloß die Sohlen schützten und mit Riemen an den Füßen befestigt waren. Es ist mir deshalb bei Bruchstücken von Skulpturen bisweilen möglich gewesen, aus den Füßen allein die ganze Darstellung zu rekonstruieren.

[1] Wilpert, Sarcofagi Taf. LXXXVI, 1.

[2] In Abschiedsszenen ist die bleibende Person gewöhnlich sitzend, die fortgehende stehend abgebildet.

Bei der großen Wichtigkeit, welche die Gewänder in der Erklärung der altchristlichen Bildwerke beanspruchen, ist es unbegreiflich, daß die Interpreten auch diesem Detail der Wissenschaft meistens so wenig Aufmerksamkeit geschenkt haben. Nur diesem Mangel ist es zuzuschreiben, daß so manche Darstellung nicht richtig gedeutet wurde. Wenn z. B. für Prof. Dr. Neuß die berühmte Dornenkrönung in Prätextat nur eine „sogenannte", nicht wirkliche ist, so hat er übersehen, daß die beiden Gestalten neben

Fig. 61. Dornenkrönung Christi (Mk. 15, 19). In Prätextat. 2. Jahrh.

Christus hochgegürtete Soldaten sind, daß die eine von ihnen gemäß den Worten des Evangelisten das Haupt Christi mit einem Schilfrohr berührt[1] und daß ihr Mantel, die paenula, sie nicht allein als Soldaten kennzeichnet, sondern zugleich ein wertvolles chronologisches Indiz ist, das die Malerei in das 2. Jahrhundert verweist, weil seit dem 3. die paenula endgültig mit der chlamys vertauscht wurde. Und das „bloße Pallium", mit welchem die das Vermehrungswunder wirkende Gestalt in der Sakramentskapelle A[2] bekleidet ist, verbietet uns, das Bild als eine wirkliche „Konsekrationsdarstellung" zu deuten, wie Prof. Neuß annehmen

[1] Mark. 15, 19: „Und [die Soldaten] schlugen sein Haupt mit einem Schilfrohr."

möchte[1]. Der Geistliche trägt in der Taufszene Tunika und Pallium, während Christus in den Sakramentskapellen stets das „bloße Pallium“ hat. Parallelen dazu bietet die kapitolinische Sarkophagfront, die nur um einige Jahrzehnte jünger ist; auf dieser ist der Heiland mit dem „bloßen Pallium“ und der als Katechet abgebildete Geistliche mit Tunika und Pallium bekleidet[2]. Einer ganz ungewöhnlichen Vernachlässigung der Gewänder macht sich sodann Prof. Orazio Marucchi schuldig, sobald er eine Darstellung braucht, um irgend eine seiner Hypothesen zu stützen. Da kommt es ihm gar nicht darauf an, einen jugendlichen Heiland für einen weltlichen Richter, der Martyrer verurteile, zu erklären; ja, er bringt es sogar über sich, den Soldaten, welcher in der soeben erwähnten Szene der Dornenkrönung das Haupt Christi mit dem Schilfrohr berührt, für Johannes den Täufer auszugeben. Er wurde noch übertroffen. Peter Corssen, der einer falschen Lesart zulieb an einer Stelle das Wort „linea“, d. i. die leinene Untertunika, auf gut deutsch das Hemd, mit „Leine“ (Strick) übersetzt und „linea clavata“, d. i. die mit den zwei Zierstreifen — clavi — versehene leinene Untertunika für „eine oberhalb des Bodens mit Pflöcken befestigte Leine“ hält[3]. Die fragliche Stelle betrifft die letzten Augenblicke des Martyrerbischofs Cyprian, der zur Enthauptung die Oberkleider ablegte, so daß er zuletzt nur die linea, die leinene Untertunika, das Hemd, anhatte: „in linea stetit“, und in diesem Gewandstück sein Haupt dem Henker darbot. Man kann sich nun vorstellen, wie die Erklärung dieses so einfachen Textes bei der Einführung der „Leine“ ausfallen mußte. Wie sonderbar klingt auch die Frage: „Christus oder der Verstorbene?“ im Munde Oskar Wulffs bei der Erklärung der Gestalt eines mit der toga contabulata bekleideten Senators. Wie kann man auch nur einen Augenblick zweifeln, daß damit der Verstorbene gemeint ist? Und Theodor Birt, der Herausgeber der „Buchrolle in der Kunst“, trägt keine Bedenken, Soldaten für „Sklaven“ zu erklären. Freilich verfolgte er den Zweck, eine der wichtigsten Darstellungen

[1] Die Kunst der alten Christen 25 f.

[2] Wilpert, Sarcofagi Taf. III, 4.

[3] Peter Corssen, Das Martyrium des Bischofs Cyprian, in: Zeitschrift für neutestamentl. Wissenschaft 1915, 207 f.

Petri illusorisch zu machen: die schon einmal erwähnte Gefangennahme des lehrenden Apostelfürsten Petrus durch zwei Polizeisoldaten.

Ein aus dem 3. Jahrhundert stammendes Fresko muß hier zum Schluß noch besonders hervorgehoben werden, weil seine Er-

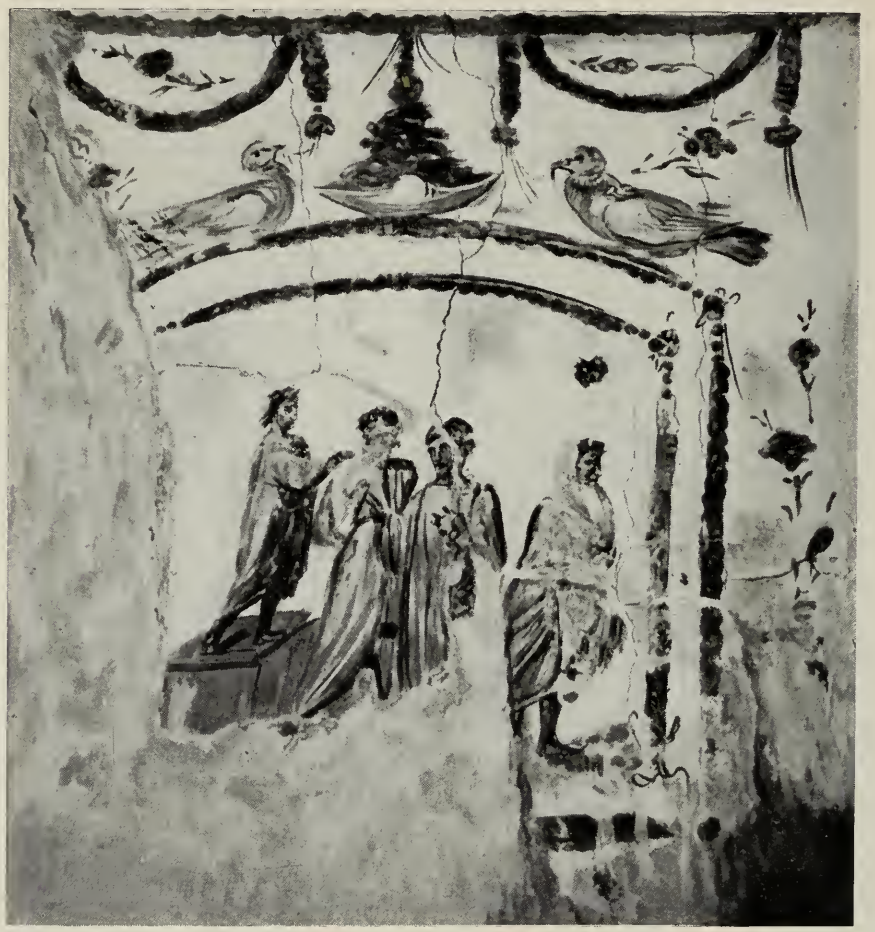


Fig. 62. Befreiung Susannas durch Daniel von der falschen Anklage. In Kallistus. 3. Jahrh.

klärung nicht bloß gegen die Gesten und die Gewandung, sondern auch gegen das Geschlecht einer Figur verstößt und dennoch fast allgemein Anerkennung gefunden hat. Es schmückt das linke Feld des Bogens eines Arkosols der Kallistus-Katakombe und ist nur ganz unwesentlich beschädigt, wie die Abbildung zeigt. Man erkannte darin das „Verhör zweier Martyrer vor dem Kaiser und in Gegenwart eines heidnischen Priesters", dem es nicht

gelungen sei, die Martyrer zum Abfall zu bewegen, weshalb er traurig weggehe.

Diese Deutung stellte de Rossi mit der gewohnten Vorsicht auf; die auf dem erhöhten Tribunal stehende Gestalt hielt er wegen des „Kranzes", den er in ihren Haaren sah, für einen „Kaiser"; als bekränzt galt ihm auch der „Götzenpriester".

In dem Felde gegenüber ist nur der obere Teil eines nach vorn gebeugten Mannes und etwas Gebirge im Hintergrund erhalten, das auf den Kopien fehlt. Wenn de Rossi trotz der Winzigkeit des Restes eine Deutung vorschlug, so geschah es, weil er hier die Fortsetzung des „Verhörs" vermutete, daher spontan dazu geführt wurde, in dem Manne den „Kaiser" zu sehen, wie er das Urteil über die „Martyrer" fällt.

Während de Rossi in den beiden Gestalten ein und denselben Kaiser sah, ihn aber nicht zu bestimmen wagte, nahm Garrucci zwei verschiedene Kaiser an und hielt den ersten für Nero, den zweiten für Maximin. Um seine Ansicht plausibel zu machen, fertigte er von den beiden Köpfen Pausen an, denen man deutlich den Einfluß seiner vorgefaßten Meinung ansieht. An den Kränzen zumal sind sogar die einzelnen Blätter unterschieden; es fehlen nur die Beeren. Bei der großen Seltenheit der Martyrerdarstellungen in den Katakomben gelangte die Szene des „Verhörs" zu einer Berühmtheit; selbst Le Blant veröffentlichte davon eine Kopie in seinem Buche über die „Verfolger und Martyrer" [1].

An der Deutung selbst sind bloß zwei Feststellungen richtig: daß es sich links um eine Gerichtszene handelt und daß die von der Szene abgewendete Gestalt den Trauergestus macht. Alles übrige ist verfehlt. Zunächst müssen wir den „Kranz" ausscheiden, welcher in Wirklichkeit das reiche Haar ist, das der Maler durch einige Pinselstriche noch verstärkt hat. Wenn wir sodann die Struktur des Bildes näher ins Auge fassen, so ist klar, daß sie aus vier Figuren besteht, von denen die dritte — von links gerechnet — nicht, wie man allgemein behauptet hat, männlich [2] sondern weiblich ist. Das beweisen unwiderleglich die Gesichts-

[1] Les persécuteurs et les martyrs aux premiers siècles de notre ère (Paris 1893) 279.

[2] Dieser Irrtum wurde durch die Ungenauigkeit der Kopien verschuldet.

züge, ferner die auf dem Hinterkopf zu einem Wulst zusammengelegten Haare und die lange bis zu den Knöcheln reichende Frauendalmatik. Die drei übrigen sind männlich und mit Tunika, Pallium und Sandalen bekleidet, welche den heiligen wie auch den biblischen Gestalten im allgemeinen zukommen. Die auf dem Tribunal stehende Figur, die im Verhältnis zu den andern offenbar ein Jüngling ist, macht mit der Rechten den Sprechgestus.

Wir haben es also mit einer Gerichtsszene zu tun, in welcher ein Jüngling über zwei Männer und eine weibliche Persönlichkeit zu urteilen hat. Damit kann nur die Verurteilung der beiden Alten und die Freisprechung Susannas durch Daniel gemeint sein. Dieser Gegenstand ist es auch, den der Maler darstellen wollte, und wir müssen gestehen, daß er sich bei seiner lakonischen Kürze nicht klarer hätte ausdrücken können. Dem heiligen Text zufolge wurden die beiden Alten bekanntlich getrennt verhört und verurteilt. Darauf deutet der von der Szene abgewendete Mann hin, der sich entfernt, indem er dabei die Rechte an das Kinn legt, also den Gestus der Trauer macht: er stellt somit den schon gerichteten und verurteilten Alten dar, welcher traurig ist, weil die Todesstrafe ihn erwartet[1]. Von den drei übrigen Gestalten machen zwei den Sprechgestus, weil jede von ihnen zu ihrer Zeit redend aufgetreten ist: auf die Anklage des Alten hat Susanna ihre Unschuld beteuert, und Daniel ist eben daran, das für den Alten vernichtende Urteil zu fällen.

Wir sehen also, daß die Fassung dieses Bildes nicht bestimmter ausfallen konnte. Wir dürfen dem Maler nicht einmal daraus einen Vorwurf machen, daß er Susanna mit unbedecktem Haupt, nicht verschleiert, darstellte, weil sie von den Alten in ihrem Garten, also zu Hause, überrascht wurde, und zu Hause legten die Frauen den Schleier ab. Als die Hauptfigur kommt Susanna am meisten zur Geltung; der Triumph über ihre Feinde, der aus ihren Augen leuchtet, ist gesichert; der eine Alte hat sein trauriges Los bereits vernommen, und der andere erfährt es eben aus dem Munde Daniels. Der etwas vernachlässigten Figur des zweiten Alten

[1] Professor Viktor Schultze (Katakomben [Leipzig 1882] 323) sah darin nicht einen traurigen, sondern einen lustigen Mann, der „mit der Miene eines stillvergnügten Beobachters abseits im Hintergrund steht"!

merkt man an, daß sie in den Raum eingefügt wurde, als Daniel und Susanna schon gemalt waren.

Seitdem das „Martyrerverhör“ sich als eine Susanna-Szene herausgestellt hat, war auch die Notwendigkeit geschwunden, in dem Rest der männlichen Gestalt, die in dem rechten Bogenfeld des Arkosols erhalten ist, einen „Kaiser“ zu erblicken, ganz abgesehen davon, daß sie jeden königlichen Abzeichens entbehrt und, wie Daniel, mit Tunika und Pallium bekleidet ist, also, allgemein gesagt, eine biblische Persönlichkeit darstellt.

Obgleich von dem Fresko die größere Hälfte fehlt, ist es mir infolge eines Fundes möglich gewesen, den Gegenstand desselben mit aller Bestimmtheit festzustellen. Um nämlich den kostbaren Rest vor weiterer Zerstörung zu sichern, ließ die Kommission

Fig. 63. Petrus am Quell. In Kallistus. 3. Jahrh.

Fig. 64. Moses die Schuhe lösend. Petrus am Quell.
In Kallistus. 4. Jahrh.

der Ausgrabungen den Stuck mit Zement befestigen. Der damit betraute Arbeiter war indes mit dem Zement zu freigebig und verdeckte damit einen Teil der Malerei. Sonderbarerweise hat es niemand beachtet, bis ich das „corpus delicti“ behutsam mit einem Messer entfernte. Da fand ich ein größeres Stück Rute gemalt, und diese stempelt die Darstellung zu einem Quellwunder. Auf meiner Kopie habe ich einen aus dem Quell trinkenden Soldaten hinzugefügt. Die Vorlage dazu bot ein in den Farben sehr gut erhaltenes Fresko der Cripta delle pecorelle von S. Callisto mit dem gleichen Gegenstand. Daneben löst sich auf dem Bilde Moses die Sandalen, um sich Gott zu nahen. Er ist hier, wie fast immer in der alten Kunst Roms, bartlos dargestellt, während er im Quellwunder Ähnlichkeit mit Petrus hat. Es ist auch, wie die Gewandung beweist, nicht ein Jude, der von dem Wasser trinkt, sondern ein römischer Soldat. Beide scheinbaren Anomalien sind auf den Skulpturen fast regelmäßig anzutreffen. Die Künstler gaben dadurch dem Beschauer zu verstehen, daß sie die durch das Quellwunder versinnbildete Taufe des Hauptmanns Kornelius, des ersten

von Petrus getauften Heiden, darstellen wollten. Dieser Symbolik verdankt das Wunder sein häufiges Vorkommen.

In meinen Forschungen nimmt die Gewandung einen so breiten Raum ein, daß Prof. Strzygowski sie einmal verächtlich mein „Steckenpferd" nennt. Ich unterwarf sie zunächst mehreren Spezialstudien, welche in Adolfo Venturis „L'Arte" gedruckt wurden; und eine Studie über die Gewandung im ganzen erschien in den von der Görres-Gesellschaft herausgegebenen Schriften.

Ich tat noch mehr. Um die Entwicklung, welche einige Gewänder im Laufe der Zeit durchmachten, möglichst genau zu verfolgen, hielt ich es für notwendig, dieselben in Wirklichkeit zu rekonstruieren. Den Anfang machte ich mit den Triumphalgewändern der Konsuln seit der Friedensperiode. Die Rekonstruktion geschah nach den Monumenten, die aus dem 4. und den folgenden Jahrhunderten stammen. Eine Gliederpuppe (Mannequin) wurde mit den Gewändern bekleidet. Das war im Jahre 1896. Damals brachte eine Freundin, die Baronin Sara von Prittwitz-Gaffron, mit ihren zwei Söhnchen Fredi und Erich den Winter in Rom zu. Als sie von meinen Gewandstudien hörte, hatte sie die glückliche Idee, ihre beiden Kleinen als Modelle dafür anzubieten. Die hier gegebenen Abbildungen zeigen sie beide in zwei charakteristischen Posen: Erich sitzt als Konsul würdevoll in seinen Triumphalgewändern, mit dem Szepter in der Linken und der „mappa" — etwa unserem Taschentuch vergleichbar — in der Rechten; daneben zeigt er sich von der Rückseite, im Begriff, die mappa in den Zirkus zu werfen, um das Zeichen zum Wettrennen zu geben. Fredi trägt einmal die Gewandung der heiligen Gestalten und hält in der Rechten die „virga virtutis", den Wunderstab; daneben steht er als Erzbischof (ungefähr aus dem 8. Jahrhundert), mit dem Evangelienbuch auf der verhüllten Linken, die Rechte zum Redegestus geformt; sein Pallium ist das gleiche Stück, das er daneben als Mantel hat, nur ist es durch Faltung zu einem Streifen gebildet. Fredi machte, nebenbei gesagt, eine schnelle Karriere; niemand dürfte in dem kleinen Modell des Erzbischofs den heutigen deutschen Botschafter in Washington erkennen!

Fünfzehn Jahre waren verflossen, seitdem ich die Studien über die Katakombenmalereien begonnen hatte. Ich besaß nun, wie ge-

sagt, von sämtlichen Malereien genaue Kopien. Mein Werk konnte jetzt zuversichtlich an die Öffentlichkeit treten. Eine nicht unerhebliche Schwierigkeit war aber noch zu überwinden; es fragte sich, wer die auf ungefähr 80000 österreichische Kronen berechneten Druckkosten übernehmen wollte. Ein hoher Würdenträger mit reichen Einkünften erklärte sich dazu bereit; ich versprach, ihm dafür das Werk zu widmen. Als es sich jedoch darum handelte,

Fig. 65.
Konsultracht in letzter Ausbildung. Rekonstruktion.

die ersten Rechnungen zu begleichen, da verstummte der Würdenträger; ein zweiter und dritter Brief hatten das gleiche Ergebnis. Als schließlich auch ein Telegramm ohne Antwort verhallte, wußte ich, daß dem Würdenträger an meiner Widmung nichts mehr gelegen war. Diese Handlungsweise brachte mich in keine geringe Verlegenheit. Um den ersten Forderungen zu begegnen, mußte ich einige Wertpapiere verkaufen. Später bekam ich eine namhafte Unterstützung von Kaiser Wilhelm II. und dem Kardinal Kopp, Fürstbischof von Breslau. Die übrigen Kosten wurden aus

dem Erlös der verkauften Exemplare gedeckt. So kam ich noch mit einem blauen Auge davon.

Das Werk erschien 1903 zu gleicher Zeit in einer deutschen und italienischen Ausgabe[1]. Jene ist dem Kardinal Kopp, diese dem Papst Pius X. gewidmet. Ich hatte das Glück, das Dedikationsexemplar dem Heiligen Vater an seinem Krönungstage zu überreichen. Es hat ihn, als das erste Geschenk in seinem

Fig. 66. Gewandung der heiligen Gestalten. Rekonstruktion.

Fig. 67. Alte Bischofsgewandung. Rekonstruktion.

Pontifikat, sehr gefreut und mir sein Wohlwollen für immer gesichert, was für meine weiteren Forschungen von großem, mitunter von entscheidendem Wert war. Pius X. verdanke ich auch meine Stellung als einer der sieben apostolischen Protonotare. Ich könne, ließ er mir durch seinen Staatssekretär (Kardinal

[1] Die Malereien der Katakomben Roms. Mit 267 Tafeln u. 54 Abb. im Text. 2 Bde. gr.-Folio (XXII u. 596 S.). Freiburg i. Br., Herder. — Italienische Ausgabe: Le pitture delle Catacombe romane. Con 54 incisioni nel testo e 267 tavole. 2 voll. in gr. folio (XX e 550 pp.) Roma. Desclée, Lefebvre & C^{ia}.

Merry del Val) sagen, wählen zwischen einem Kanonikat an St. Peter und dem Amt eines wirklichen Protonotars; als Kanonikus hätte ich ein gutes Auskommen, aber wenig Zeit zum Studium; als Protonotar fast kein Gehalt, aber alle Zeit für mich. Ich wählte natürlich das letztere und blieb weiter Pensionär bei dem Kanonikus Msgre Straniero, während mein Maler sich ein Villino baute.

IV.

Im Jahre 1900 wurde unter der Leitung von Commendatore Giacomo Boni die älteste Marienkirche Roms und der ganzen Welt entdeckt: Sancta Maria Antiqua. So nannte man sie schon im Altertum, um sie von andern Marienkirchen, namentlich von der offiziellen, der Sancta Maria Maior, zu unterscheiden. Sie stammt aus dem Ende des 4. Jahrhunderts. Die Entdeckung war ein Ereignis von der größten Tragweite für unsere Kenntnis der christlichen Monumentalmalerei und von der Entwicklung, welche sie im Frühmittelalter nahm.

Die Kirche ist ein förmliches Museum; sie hat Malereien, die vom 5. bis 10. Jahrhundert in fast ununterbrochener Reihenfolge sich fortsetzen und um so wertvoller sind, als sie nie von der Hand eines Restaurators berührt wurden. Viele von ihnen besaßen in dem Augenblick ihrer Entdeckung die ursprüngliche Farbenfrische. Geradezu ein Wunder der Erhaltung waren die Fresken der links von dem Altarraum gelegenen Kapelle, die laut Inschrift der Verwalter der Kirche, ein gewisser Theodotus, ausmalen ließ. Dieser ist aus der Geschichte als der Onkel und Erzieher des Papstes Hadrian I. (772—795) bekannt.

Die Kapelle wurde am 20. Dezember 1900 entdeckt. Als man sie besuchen konnte, ging auch ich dahin, um mich an der Farbenpracht ihrer Bilder, namentlich der hochinteressanten aus dem 8. Jahrhundert stammenden Darstellung der Kalvariengruppe mit einem bekleideten Christus, zu erfreuen. Sie war noch nicht ganz ausgeräumt. Commendatore Giacomo Boni ließ auf den eine schiefe Ebene bildenden Schutt eine Leiter legen, auf der ich bis zu dem Fresko der Kreuzigung gelangte, so daß ich es mit den Fingern betasten konnte. Ich habe nie ein altes Gemälde

Fig. 68.
Stifterbild des Theodotus in S. Maria Antiqua. Spätestens 741.

mit einem solchen Farbenschmelz gesehen. Es war so unversehrt, als hätte der Maler es eben beendet. „Solche Bilder müssen Sie womöglich in natürlicher Größe kopieren lassen!“ sagte ich zu Giacomo Boni gewendet. „Hierzu fehlt es an Mitteln!“ erwiderte er. Da bot ich ihm an, die Kopien auf meine Kosten von meinem Maler anfertigen zu lassen und sie ihm dann für die Publikation

Fig. 69. Kalvariengruppe mit bekleidetem Christus.
Kapelle des Theodotus in S. Maria Antiqua. Spätestens 741.

zur Verfügung zu stellen. Giacomo Boni blieb mir die Antwort schuldig. Ich muß gestehen, daß diese Gleichgültigkeit mich nicht bloß befremdete, sondern auch schmerzte. Doch konnte ich vorderhand nichts tun, weil ich damals am Vorabend meiner Veröffentlichung der Katakombenmalereien stand. Ich wollte aber um jeden Preis sämtliche Malereien der Kirche kopieren lassen; denn bei ihrem Anblick drängte sich mir schon die erste Idee auf, durch Herausgabe der mittelalterlichen Malereien Roms mein Werk zu vervollständigen.

Kaum waren die Katakombengemälde der Öffentlichkeit übergeben, da ging ich sofort an die Ausführung meines neuen Planes,

von Kaiser Wilhelm II. dazu ermutigt: „Jetzt müßten auch die Malereien des Mittelalters so herausgegeben werden", sagte mir der hohe Gönner, als ich ihm ein Exemplar der Katakombengemälde überreichte. In meiner Antwort erlaubte ich mir, auf die

Fig. 70. Hl. Anna mit der kleinen Maria.
In S. Maria Antiqua. Von Johannes VII. (705—707).

großen Kosten einer solchen Publikation hinzuweisen. Ohne mich ausreden zu lassen, sagte der Kaiser: „Wenn es sich um alte Kunstdenkmäler handelt, bin ich immer zu haben!" Diese Worte waren mir Bürgschaft, daß ich auf Unterstützung rechnen durfte.

Für ein Werk über die mittelalterlichen Malereien waren die herrlichen Fresken von S. Maria Antica, wie es sich begreift, eine Lebensfrage. Über die Veröffentlichung derselben schwebte damals noch ein tiefes Dunkel. Selbstverständlich erwartete man sie von ihrem Entdecker. Giacomo Boni traf jedoch keine Anstalten dazu. Mir persönlich war sein Zaudern nicht unwillkommen;

Fig. 71. Apostel Andreas.
In S. Maria Antiqua. Von Johannes VII. (705—707).

ich sah darin eine günstige Vorbedeutung für mich. Um ihn für meinen Plan zu gewinnen, schenkte ich ihm ein Exemplar der Katakombengemälde und fragte ihn dabei ohne alle Umschweife, ob er etwas dagegen hätte, wenn ich alle Malereien von S. Maria Antica veröffentlichen würde. „Wie wollen Sie sie publizieren?“ fragte er mich. Und als ich zur Antwort auf das Werk über die

Fig. 72. „Palimpsest". Fresken in fünf verschiedenen Schichten. In S. Maria Antiqua.

Katakombengemälde hinwies, sagte er: „Da habe ich nichts dagegen." Seitdem standen die Fresken von S. Maria Antica zu meiner Verfügung.

Mein Maler Carlo Tabanelli begann sofort die Arbeit. Da ich nach den bisherigen Erfahrungen das Schicksal der Fresken voraussah, ließ ich alle, die irgendwie noch Farbe aufwiesen, kopieren, um sie auf diese Weise der Nachwelt zu erhalten. Zwei, die in künstlerischer Hinsicht besonders hervorragten, die hl. Anna

und der Apostel Andreas (aus den Jahren 705—707), wurden in Originalgröße kopiert. Die höchste Aufmerksamkeit beanspruchte der „Palimpsest". So heißt ein Stück der Vorderwand der Apsis, rechts in der Höhe, wo fünf verschiedene Stuckschichten mit Malereien aus dem 8., 7., 6. und 5. Jahrhundert übereinander lagern. Zuoberst waren die Gestalten der hll. Gregorius von Nazianz und Basilius aus den Jahren 705—707, und darunter die der hll. Basilius und Johannes Chrysostomus aus dem Jahre 650; etwas tiefer stecken Reste einer Verkündigung Mariä, ungefähr aus dem Pontifikat Johannes' II. (533—535), und noch tiefer diejenigen der mit dem göttlichen Kind thronenden Maria Regina zwischen zwei Engeln mit der Krone für Christus und dem Reisestab, aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts; auf der untersten Schicht ist bloß etwas von der Umrahmung eines Bildes aus der Zeit übrig, da der Bau noch profanen Zwecken diente.

Selten wird man ein Stück Freskogrund gefunden haben, das auf einem so kleinen Raum so viele Probleme vereinigt wie der „Palimpsest". Bei meinen eingehenden Untersuchungen war es mir gestattet, an einigen bedeutungslosen Stellen etwas von dem oberen Stuck wegzunehmen, wodurch so viel bloßgelegt wurde, daß ich sowohl von der thronenden Maria Regina als auch von dem Verkündigungsbild und den beiden zuerst genannten Heiligen eine Rekonstruktion machen konnte. Jene sind ganz hervorragende Leistungen der altchristlichen Monumentalkunst Roms. Daß von der thronenden Gottesmutter noch so ansehnliche Reste erhalten sind, ist nur der vorzüglichen Qualität der Farben und des Stucks zu verdanken. Selbst Gold wurde verwendet; es war zumeist auf einem schwarzen Grunde aufgetragen, hat sich aber, einige winzige Reste abgerechnet, vollständig abgeblättert. Den irrigen Auslegungen, die man anfänglich von dem Bilde aufgestellt hatte, wurde durch meine Freilegung[1] des Engelkopfes ein Ende bereitet.

[1] Sie geschah am 11. April 1905. Die Frucht meiner Arbeit veröffentlichte zuerst W. v. Grüneisen in seinem Werk über Sancta Maria Antiqua, ähnlich wie auch der wichtige von mir in der Damasus-Katakombe ausgegrabene Sarkophag zuerst von Dr. Styger, nicht von mir veröffentlicht wurde. Wo bleibt da der wissenschaftliche Anstand?

Die Zahl aller in S. Maria Antica angefertigten Kopien beläuft sich fast auf hundert. Die Auslagen dafür haben mich keinen Augenblick gereut. Wer heute sich einen Begriff von der Schönheit und der Farbenfrische dieser Fresken verschaffen will, muß sie in den Tafeln meines Werkes über die mittelalterlichen Malereien einsehen. Die Originale sind mit wenigen Ausnahmen fast ganz verblaßt. Elf Jahre blieben sie den Einflüssen der Witterung ausgesetzt, einige notdürftig mit Matten verhängt, die bei starkem Wind gegen die Malereien schlugen. Erst nach zwölf Jahren wurden sie überwölbt. Man schloß also, wie das Sprichwort sagt, den Stall, als die Ochsen schon draußen waren. Was man bei Anwendung der erforderlichen Mittel hätte erreichen können, zeigt das Gemälde der Turtura in der Kommodilla-Katakombe [1], das ebenfalls eine Zeit lang freigelegt, aber durch Decken vor den Einflüssen der Sonne und Luft geschützt war, weshalb es von der Lebhaftigkeit der Farben wenig oder gar nichts verloren hat.

Giacomo Boni besaß für die altchristliche und mittelalterliche Kunst nicht die nötige Vorbereitung; daher fehlte es ihm an Interesse. Die Entdeckung von S. Maria Antica, die von den christlichen Archäologen und Kunsthistorikern mit Jubel begrüßt wurde, mußte ihm zum mindesten unwillkommen sein. Ich schließe es auch aus einem bis jetzt unbekannt gebliebenen Vorfall, den mir Federico Hermanin erzählt und Adolfo Venturi bestätigt hat. Diese beiden Kunsthistoriker statteten kurz nach der Entdeckung der Kirche Giacomo Boni einen Besuch ab, um unter seiner Leitung die neuen Funde zu besichtigen. Da kamen sie an einem Schutthaufen vorüber, auf dem ein bemaltes Stuckfragment mit dem Kopfe Christi lag. Adolfo Venturi nahm das Fragment in die Hand, und als er den schönen Christuskopf darauf sah, reichte er es Giacomo Boni mit den Worten: „Da, schau mal, Giacomo, was für ein herziges Christusköpfchen!“ Boni nahm es in die Hand, warf einen Blick darauf und schleuderte es von sich, daß es in tausend Stücke zerschellte! Dieser Vorfall zeigt mehr, als Worte zu sagen vermögen, wie Boni über die altchristliche Kunst dachte. Ihn interessierte bloß die klassische Kunst; nur klassische

[1] Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 136.

Monumente waren es, die er bei seinen Ausgrabungen suchte. Da hat er allerdings auch Funde gemacht, welche die Welt mit vollem Recht in Staunen versetzten. Erst seit seinen Entdeckungen wurde es möglich, eine Geschichte des Forums zu schreiben. Für die alte christliche Kunst fehlte es ihm, wie weiland dem großen

Fig. 73. Maria Regina mit Jesuskind, zwischen kronetragenden Engeln. In S. Maria Antiqua. Rekonstruktion. 5. Jahrh.

Vandalen Bramante[1], an dem nötigen Verständnis. Doch dem sei wie ihm wolle; ich bin ihm zu Dank verpflichtet, daß er mir die Publikation dieser seiner Entdeckung anvertraut hat.

Etwa ein halbes Jahrhundert früher wurde eine der S. Maria Antica ähnliche Entdeckung gemacht — die der ursprünglichen Basilika des hl. Klemens. Die Veranlassung dazu gaben die

[1] Vgl. Ugo Boncompagni-Ludovisi, Roma nel Rinascimento II (Albano 1928) 411: „Bramante aveva la riputazione d'essere un grande demolitore.... Lo avevano soprannominato *Maestro guastante, Maestro ruinante!*" Ebenso S. 449 (gelegentlich der Zerstörung der alten Basilika des hl. Petrus).

Slawen gelegentlich der tausendjährigen Wiederkehr des Todestages ihres Apostels Cyrill (14. Februar 869); sie äußerten den Wunsch, daß man bei dieser Gelegenheit nach dem Grabe des berühmten Heiligen forschen möchte. Die Vorbereitungen dazu waren schon viele Jahre vorher begonnen worden. Der Anfang geschah durch de Rossi im Jahre 1858 „par ordre du souverain pontife (Pie IX)“[1]. Die im Presbyterium angestellten Versuche führten zu keinem Ergebnis. Erst P. Mullooly, der damalige Prior der irischen Dominikaner des anstoßenden Klosters, der die Ausgrabungen auf die ganze Kirche ausdehnte, stieß unter dem Fußboden auf die ursprüngliche, reich ausgemalte Basilika. Die Entdeckung gebührt ihm also voll und ganz; sie ist wegen des Reichtums an Malereien, welche gleichfalls von dem „Restaurator“ nicht berührt waren, für die mittelalterliche Kunst von hervorragender Wichtigkeit.

P. Mullooly ließ von allen Fresken sofort farbige Kopien[2] anfertigen. Der Künstler, dessen er sich bediente, ein Schotte namens Ewing, war ein guter Maler, aber ein schlechter Kopist, der den Mangel an archäologischer Bildung durch eine maßlose Phantasie ersetzte und selbst (objektiver) Täuschungen sich schuldig machte. Da auch P. Mullooly nur „Gelegenheitsarchäologe“ war, so mußte eintreten, was wir bei Matthäus (15, 14) lesen: „. . . ambo in foveam cadunt.“ Dieses Ende war um so unvermeidlicher, als er in den Ausgrabungen als völlig unbeschränkter Herr auftrat[3]. Bei seiner großen Liebe zu den neu entdeckten Kunstschätzen nahm er alle Kopien, selbst die ungenauesten, für getreue Abbildungen der Originale und machte sie durch photographische Vervielfältigung und durch seine Publikationen der gebildeten Welt zugänglich. Soviel ich weiß, ist er bei den Archäologen Roms, von den übrigen gar nicht zu reden, auf keinen Widerspruch gestoßen; Mariano Armellini[4] wie Orazio Marucchi[5] reden von „Marterszenen der hl. Katharina“ und von der „Darstellung eines Konzils“, wo in Wirklichkeit ansehnliche Reste einer großartigen

---

[1] De Rossi, Bullett. crist. 1863, S. 9 ff. (franz. Ausgabe).

[2] Die Kopien sind in der Sakristei der Kirche aufgehängt.

[3] Der Beweis liegt darin, daß de Rossi eine kleine Stelle eines Freskos „mit Erlaubnis des P. Mullooly wusch“ (Bullett. crist. 1863, S. 13).

[4] Chiese 126. [5] Basiliques et églises de Rome (Rom 1902) 298.

Weltgerichtsdarstellung vorhanden sind, der ältesten, die man bis heute kennt. Der Teil mit den ins himmlische Jerusalem aufgenommenen Seligen wurde unter dem Pinsel des Ewing zum „Konzil vom Jahre 417", die Hölle zu „Marterszenen der hl. Katharina" und zu „Raphael mit Tobias und Fisch". Wie so etwas möglich war, habe ich in einem Aufsatz der „Mélanges d'archéologie et d'histoire" des Jahres 1906[1] und später in meinem Werke „Mosaiken und Malereien" S. 1032 ff. gezeigt. Hier möchte ich vor allem die wichtigste der mißverstandenen Malereien etwas näher berücksichtigen, weil ich einige neue Bemerkungen damit verbinden kann.

Zur allgemeinen Orientierung sei daran erinnert, daß die beiden Brüder Konstantin der Philosoph und Method, Griechen von Geburt (aus Thessalonich), ihre Missionstätigkeit namentlich unter den slawischen Völkern mit Erfolg ausübten. Der Papst Nikolaus I. (858—867), der davon Kunde bekam, lud sie zur Berichterstattung nach Rom ein. Bei ihrer Ankunft in der Ewigen Stadt fanden sie Nikolaus nicht mehr am Leben; es war ihm inzwischen Hadrian II. (867—872) auf dem Stuhle Petri gefolgt. Sie brachten ein kostbares Geschenk mit: die Gebeine des in der Verbannung gestorbenen Papstes Klemens. Man kann sich denken, mit welchem Jubel man sie in Rom empfing, der Papst selbst ging ihnen in Prozession entgegen[2]. Wie eine Malerei lehrt, wurden die Reliquien zuerst in der Peterskirche deponiert und von da feierlich in die Basilika des hl. Klemens überführt.

Auf Konstantin, der den Bruder an wissenschaftlicher Bildung überragte und der selbst archäologische Anlagen hatte, machte Rom mit seinen Kirchen und sonstigen Monumenten einen solchen Eindruck, daß er daselbst ins Kloster trat und bei der Änderung seines Namens aus Liebe zur Gottesmutter den des großen Cyrill, des Verteidigers der Θεοτόκος, annahm[3]. Leider starb er kurze Zeit darauf. Er wurde in der Basilika des hl. Klemens bestattet.

---

[1] Le pitture della basilica primitiva di San Clemente, 10 ff. (Separatabdruck).

[2] Vita Constantini 17 (Pastrnek S. 210): „Et certior factus de eo Romanus papa, accersivit eum. Et cum venisset Romam, obviam ei ivit apostolicus Hadrianus cum omnibus civibus, cereos ferentes, quia et sancti Clementis reliquias ferebat."

[3] Diese Notiz verdanke ich P. Sakač S. J. vom Orientalischen Institut.

Wie bemerkt, hatten die Ausgrabungen den Zweck, nach dem Grabe des Slawenapostels zu forschen. Man fand tatsächlich die Stelle, wo der Heilige bestattet war, hat sie aber nicht erkannt, obgleich sie alles aufweist, was zu ihrer Identifizierung genügen konnte: ein relativ gut erhaltenes, schon in der alten Kunst Roms wohlbekanntes Bild des Sondergerichtes mit einer Dipintoinschrift, die zwar sehr fragmentarisch ist, aber aus bekannten Formeln zusammengesetzt war, sich daher im wesentlichen mit Sicherheit ergänzen läßt; Bild und Inschrift sind von zwei gemalten Säulen umrahmt, welche ein jetzt zerstörtes Tympanum (oder eine Attika) mit dem Anfang der Inschrift trugen. Zuunterst, unter der Inschrift, ist die Mauer ohne jeden Verputz geblieben, ein Beweis, daß das Grab nicht eine forma, sondern ein Sarkophag war, der bei der Ausführung der Malerei schon an seinem Platze stand. Schließlich kommt noch hinzu, daß der Sarkophag in der Vorhalle aufgestellt war, also in dem Raum, der ganz besonders zur Aufnahme von Gräbern diente. Alles dieses reichte nicht hin, um die Archäologen über den wahren Sachverhalt aufzuklären. De Rossi hat aus der Inschrift zwar richtig auf den funeralen Charakter des Bildes geschlossen, aber zwei Verstorbene, statt einen, angenommen. Gewöhnlich sah man jedoch darin ein Votivgemälde, natürlich ohne jeden topographischen Wert für die Bestimmung des gesuchten Grabes.

Unsere Kopie zeigt das Bild mit den Resten der Inschrift. Wir sehen den fast unbärtigen, auf einem lehnenlosen Stuhl sitzenden Heiland mit einem Buch in der Linken und der vor der Brust zum Redegestus geformten Rechten. Es umgeben ihn die Erzengel Michael und Gabriel, welche durch die über ihren Köpfen geschriebenen, jetzt fast ganz verblaßten Namen gekennzeichnet waren. Jener hält in der Rechten den Stab und macht mit der nach auswärts gekehrten Linken den Gestus der „angeli stupentes". Gabriel macht die nämliche Gebärde, die Rechte hat er dagegen vertraulich und wie zum Schutze auf die Brust des graubärtigen, vor ihm stehenden Mannes gelegt[1], der offenbar eine wichtige

[1] Den gleichen Gestus macht aus dem gleichen Grunde der hl. Felix auf dem inhaltlich verwandten Bilde der Turtura (Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 136).

Persönlichkeit sein muß; sein Name fehlt, weil er in der Inschrift genannt war. Er ist mit einer weißen Talartunika und einer schwarzen Kasel (Pänula) bekleidet und hält nach Art der Bischöfe (Päpste) und Äbte das Evangelienbuch in der Linken; die Tonsur und die Kasel charakterisieren ihn als Geistlichen, das Buch als Würdenträger. In ihm haben wir den vor dem göttlichen Richter stehenden Verstorbenen zu erkennen, über den Christus soeben

Fig. 74. Der hl. Cyrill vor dem Richterstuhl Christi, von Engeln und Heiligen empfohlen. Vom Grabe des Heiligen in der Klemenskirche zu Rom. Um 869.

den Richterspruch fällt. Die Sentenz kann nur eine günstige sein; denn er hat sich unter den Schutz zweier großen Heiligen gestellt, nämlich des Apostels Andreas, des Patrons der Griechen (S ANDREAS), und des in der Verbannung gestorbenen Papstes Klemens (S CLEMENTE). Die Wahl dieser Heiligen führt uns zur Gewißheit, daß wir den Slawenapostel Cyrill vor uns haben, von dem wir wissen, daß er die Reliquien des hl. Klemens nach Rom brachte[1], daß er in Rom „sanctum habitum monasticum induit . . . et in-

[1] Epistola Anastasii ad Gaudericum: Pastrnek S. 248.

didit sibi nomen Cyrilli“ [1]. Jetzt begreifen wir auch, warum der hl. Klemens auf dem Bilde sich so besonders seiner annimmt und mit einer schönen Geste der gesenkten Rechten ihn dem Richter empfiehlt. Cyrill hat die Rechte ebenfalls gesenkt, aber in steilerer Richtung. Diese Gebärde findet ihre Erklärung in dem in der Dipintoinschrift auf ihn angewendeten Passus, in dem sich der Völkerapostel am Ende seines Lebens tröstet; die letzten Worte haben sich in der ersten Zeile erhalten: „Bonum certamen certavi, cursum consummavi, fidem servavi. In reliquo reposita est mihi corona iustitiae, quam reddet mihi in illa die Dominus iVSTVS iudEX.“ [2] Da eine so große Zahl von Worten eine Zeile allein nicht fassen kann, so folgt daraus mit Notwendigkeit, daß die übrigen Worte in dem Giebel (oder Attika) geschrieben waren, welchen die beiderseits gemalten Säulen trugen. Dort werden auch zum wenigsten die zu einer Grabinschrift gehörigen Angaben über den Todestag und die Zahl der Lebensjahre des Verstorbenen gestanden haben.

Daß der große Slawenapostel an seinem Grabe vor dem Richterstuhle Christi abgebildet wurde, darf nicht wundernehmen. Seiner Umgebung galt er natürlich nicht als der Heilige, den die Nachwelt in ihm erkannt hat. Dann ist es nicht unmöglich, daß die Malerei von ihm selbst angeordnet wurde. Die Fassung derselben legt die Vermutung sogar nahe. Wie die Grabinschrift Worte des hl. Paulus enthält, so klingt aus dem Bilde deutlich das Bekenntnis des gleichen Apostels: „Denn ich bin mir zwar nichts bewußt, aber darum noch nicht gerechtfertigt; der mich richtet, ist der Herr.“ [3]

Dem hl. Cyrill gegenüber sehen wir einen tonsurierten bartlosen Presbyter in der weißen Talartunika und einer roten Kasel; ehrfurchtsvoll gebeugt, erhebt er auf den mit einem weißen Tuch verhüllten Händen einen Kelch, der eben deshalb nur der eucharistische Kelch sein kann, also eine Anspielung auf das eucharistische Opfer enthält. Die Gestalt bringt somit die Erfüllung der Bitte um das Gebet für den Verstorbenen zum Ausdruck, welche in der Inschrift enthalten war: „Gott möge“, hieß es dort, „unsere

---

[1] Vita Constantini 18: Pastrnek S. 214. [2] 2 Tim. 4, 7 f.
[3] 1 Kor. 4, 4.

Gebete erhören und [Cyrill] in die Gemeinschaft der Heiligen aufnehmen, durch Jesus Christus unsern Herrn, der zum zweitenmal [zum Gericht] kommen wird." Den Schluß bildete nach der uralten Sitte ein kurzes Stoßgebet um die ewige Ruhe des Sünders [Cyrill], das mit „Amen" schließt[1]. Als ich die Inschrift photographieren ließ, war von dem Namen CYRILLO nur der letzte, wenig sagende Buchstabe O übrig[2], das „peccatori" ist noch heute ganz zu lesen. Schon dieses schließt die Möglichkeit aus, zwei Verstorbene hier anzunehmen, wie behauptet wurde; dementsprechend werden auch nicht zwei empfohlen[3], sondern nur einer, Cyrill. Von dem als Gegenstück gedachten Presbyter nehmen weder Andreas noch Michael Notiz: er steht ebenso für sich allein wie die typischen Figuren im allgemeinen und wie wir bisweilen auch die Gestalt des Heilandes in Szenen des Apostelfürsten sehen, um den Beistand Gottes auszudrücken[4]. Trotz des besonders von Arthur Lapôtre gegen die Bartlosigkeit des Presbyters erhobenen Widerspruchs ist es nicht unmöglich, daß der Maler an Method gedacht habe, der in Rom, natürlich nach lateinischem Ritus, zum Priester odiniert wurde[5]; auf jeden Fall verbildlicht die Gestalt das vornehmste fürbittende Gebet, das „suffragium eucharisticum". Die Idee ist uralt; sie liegt den eucharistischen Bildern zu Grunde, die schon im 2. Jahrhundert, also gleich zu Anfang, in die funerale Kunst eingeführt wurden. Dieselbe Idee hat auch die späteren Künstler bewogen, in den Darstellungen des Weltgerichts die Seligen von den Verdammten durch den Altar zu trennen, sei es den wirklichen, wie in unserer Basilika, oder den gemalten, wie bei Cavallini[6].

Die Malerei verrät in der Zeichnung und im Ausdruck der Figuren eine große Starrheit. Sie reiht sich aber ungezwungen an die Werke Leos' IV. an, von denen sich mehrere in der Basilika befinden. Das Beiwort „sanctus" ist aber nicht, wie auf diesen, durch die drei Buchstaben SCS mit dem Abkürzungszeichen

[1] Wilpert, Mosaiken und Malereien S. 1022. Armellini, Chiese S. 128 A. 2
[2] Wilpert a. a. O. Taf. 216, 1. [3] De Rossi, Bullett. crist. 1864, S. 39.
[4] Wilpert, Sarcofagi Taf. XCII, 1; C, 7; CVI, 2; CLII, 1; CLIII, 2.
[5] Vita Methodii 6: Pastrnek S. 226.
[6] Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 211 f.; 279—283.

darüber, sondern bloß durch den vom Abkürzungszeichen durchschnittenen Anfangsbuchstaben S angedeutet. Auf orientalischen Einfluß weist sodann der Redegestus Christi hin. Ungewohnt ist auch die reiche Musterung mit den vielen Kreuzen an dem heiligen Pallium, das an der Gestalt des hl. Klemens in der von diesem Papst, nicht von Cyrill, gespendeten Taufe ähnlich wiederkehrt[1]. Alles erwogen, entspricht die Malerei chronologisch der Notiz, der zufolge die Römer „das Bild des Heiligen" nachträglich, vermutlich aber nicht lange nach seinem Tode, anbringen ließen, veranlaßt durch die „vielen Wunder, welche sich an dem Grabe ereigneten"[2]. Auf diese Weise erklärt sich, wie gesagt, sehr einfach, warum die Mauer unterhalb der Inschrift ohne Verputz geblieben ist: dort stand schon der an die Wand gerückte Sarkophag, als die Malerei ausgeführt wurde. Alles spricht also dafür, das Bild des Sondergerichts in das Ende des 9. Jahrhunderts zu datieren.

Zum Schluß möchte ich noch auf die Worte hinweisen, die der Verfasser der „Legenda pannonica" gebraucht, wo er von dem Lebensende des hl. Cyrill spricht: „Post multos vero dies philosophus, in iudicium iturus, dicit ad Methodium" usf. Ist diese Wendung zufällig, oder beruht sie auf einer Kenntnis der bildlichen, über dem Sarkophag angebrachten Darstellung des „iudicium", des Sondergerichts? Letzteres möchte ich um so eher annehmen, als derselbe Verfasser da, wo er von dem Lebensende des hl. Methodius spricht, die paulinischen Worte paraphrasiert, die in der Dipintoinschrift gestanden haben: „Omnibus causis ita ex sua parte dimotis, ora multiloquorum obseravit, cursum perfecit, fidem servans, iustitiae coronam exspectans" usf.[3] Dieses doppelte Zusammentreffen macht es in hohem Grade wahrscheinlich, daß jener Verfasser das Bild des Sondergerichts Cyrills mit der Dipintoinschrift gekannt hat.

---

[1] Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 216, 3.

[2] A. Theodoroff-Balan, Cirillo e Metodio (Sofia 1920) 67. Von Wundern am Grabe des hl. Cyrill spricht auch der von de Rossi aus dem Cod. Vat. Reg. 4809 72^{v} abgedruckte Text: „illo tempore sanctus Cyrillus sepelitur prope sanctum Clementem et miraculis coruscat" (Bullett. crist. 1863, S. 11 [franz. Ausgabe]).

[3] Vita Methodii 7: Pastrnek S. 227, 17; 237. Ginzel, Geschichte der Slawenapostel Cyrill und Method. Legenda pannonica 26, 7; 31, 17.

Der Platz, wo das ursprüngliche Grab des hl. Cyrill war, dürfte also über alle Zweifel erhaben sein. Der Sarkophag scheint aus der Vorhalle frühzeitig in die Kirche selbst überführt worden zu sein; denn in der „Legenda italica" lesen wir, daß die Römer den Heiligen „simul cum locello marmoreo in quo pridem illum praedictus Papa (Adrianus II) condiderat, posuerunt in monumento ad id praeparato in basilica B. Clementis ad dexteram partem altaris ipsius"[1] usf. Das „monumentum" kann eine Kapelle gewesen sein, in die man den Sarkophag übertrug und die man mit dem Bild des Heiligen schmückte. Hier erhebt sich aber eine Schwierigkeit: hat man die örtliche Angabe von dem Beschauer oder von dem Altare aus zu verstehen? Im ersten Fall hätte man die Kapelle rechts vom Eintretenden zu suchen, im zweiten gegenüber, da wo man sie bis jetzt angenommen hat. Dort stieß man auf einige Mauerblöcke, die von einer Kapelle herrühren können; vom Sarkophag fand man jedoch keine Spur. Und die ebendort erhaltenen Reste von Malereien haben mit dem Slawenapostel nichts zu schaffen.

In dem Bild der Taufe ist nicht der hl. Cyrill dargestellt, wie de Rossi annahm[2], sondern ein Papst, weil der Taufende das liturgische Pallium trägt — es ist der hl. Klemens. Selbst die Darstellung, an der man die in Wirklichkeit ganz unsicheren Buchstaben A C I R I L entdeckt zu haben glaubte, ist ganz andern Inhalts: sie vergegenwärtigt Esther vor dem Throne Ahasvers, als Vorbild der heiligen Jungfrau, die darüber abgebildet war, wie in der Nachbarszene daneben Jakobs Traum der Kreuzigung des hl. Petrus entsprach. Dort haben wir also ein Stück einer Konkordanz vor uns[3]. Als P. Mullooly eine Tür in diese Mauer brach, löste sich infolge der Erschütterung der Stuck stellenweise von der Wand ab und fiel zu Boden. Später wurde derselbe wieder befestigt, aber nicht immer an der richtigen Stelle, so daß Ewing mit seinem Pinsel nachhelfen mußte; man kann sich denken, mit welchem Erfolg für die Malerei.

[1] Ginzel a. a. O., Anhang I: Legenda italica S. 11; Vita Methodii 12: Pastrnek S. 244.

[2] Bullett. crist. 1863, S. 13.

[3] Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 217, S. 526 f.

Nach den Fresken zu urteilen, dürfte also die Kapelle, wenn es wirklich eine Kapelle war, nicht mit dem „monumentum ad id praeparatum“ gleichbedeutend sein. Man hätte sie demnach auf der Seite gegenüber zu vermuten. Das Suchen ist besonders dadurch erschwert, daß man eine Oberkirche bauen mußte, die 1128 eingeweiht wurde, dieselbe, die noch heute die Basilika des hl. Klemens bildet. In diese hat man bekanntlich alles hinaufgeschafft, was irgendwie von Wert war. Dazu gehört natürlich an erster Stelle der Sarkophag mit den Reliquien des berühmten Slawenapostels; es ist ganz undenkbar, daß man einen so kostbaren Schatz unten gelassen hätte. Wohin er aber näherhin übertragen wurde, entzieht sich unserer Kenntnis; nur Ausgrabungen können hier Aufklärung bringen.

Die beiden Slawenapostel kommen noch auf einem andern Gemälde vor, aber nur auf diesem; es stellt die Übertragung der Reliquien des hl. Klemens in seine Kirche dar[1], und zwar aus der vatikanischen Basilika, wo die Reliquien zuerst deponiert wurden. Die in einem barbarischen Latein verfaßte, das Bild erklärende Inschrift lautet: + HVC A VATICANO FERTVR PP NICOLAO IMNIS DIVINIS Q*uo*D AROMATIB*us* SEPELIVIT („Hierhin wird vom Vatikan mit himmlischen Liedern das vom Papste Nikolaus übertragen, was er [der Papst] mit Spezereien begraben hat.“)

Um sich verständlich zu machen, zeigte der Maler den hl. Klemens in voller Gestalt und mit dem liturgischen Pallium, das natürlich auch Nikolaus anhat; die Bahre tragen vier Diakone, von denen der letzte besonders durch Übermalung des Gesichts und Hinzufügung der aufgelösten Haare von Ewing in eine weibliche Gestalt verwandelt wurde — um ihn vermutlich als die Maria Marcellaria, die Stifterin des Bildes, auszugeben![2] Papst Nikolaus hat den Nimbus und ist von den zwei Slawenaposteln begleitet, die

[1] Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 239.

[2] De Rossi sah in dem Bilde die „Übertragung der Reliquien des hl. Cyrill“ (Bullett. crist. 1863, S. 10 f.); da er aber ausdrücklich hervorhebt, daß „quatre personnages portent un cercueil“, so ist nicht ersichtlich, wie Marucchi (Basiliques S. 293) ihm unter den Gründen auch die folgenden aufbürden konnte: „ses arguments étaient que le cadavre a l'air frais, que la femme — der vierte Diakon — a une expression de douleur qui ne s'explique que s'il s'agit d'un événement récent....“

durch ihre Gewandung als Bischöfe gekennzeichnet sind. Ihnen gehören daher die zwei Bischofsstäbe, die infolge der Ewingschen Übermalung des Bildes etwas unbestimmt aus der hundertköpfigen Menge herausragen; wir haben sie uns, wie das Prozessionskreuz des Papstes, von Diakonen getragen zu denken. Den Ehrenplatz behauptet der als bärtiger Greis geschilderte Cyrill, der durch den Nimbus ausgezeichnet ist, also in Rom bereits als Heiliger galt. Gegenüber schreitet Method, ebenfalls ein Greis, aber ohne Nimbus.

Außer dem Papst Nikolaus und den Slawenaposteln hat der Maler noch eine vierte Persönlichkeit sichtlich mit einer besondern Sorgfalt behandelt: den tonsurierten bärtigen Alten, der mit einer roten Kasel bekleidet ist und unmittelbar hinter Method einherschreitet. Dürfen wir in ihm den mit dem Pontifikat Nikolaus' I. so eng verknüpften Bibliothekar des römischen Stuhles, den Presbyter Anastasius Bibliothecarius, erblicken? Die Frage verdient einige Beachtung; denn Anastasius war in Konstantinopel und Thessalonich, kannte die beiden Slawenapostel persönlich und verehrte sie und hat an der feierlichen Übertragung der Reliquien des hl. Klemens teilgenommen[1].

Die Malerei war bei der Auffindung von ursprünglicher Farbenfrische; sie gehört zu den allerletzten der Kirche und wurde kurz nach dem Unglücksjahr 1084 ausgeführt.

Wie in S. Maria Antica, ließ ich auch in S. Clemente von allen Fresken genaue Kopien anfertigen, die dann sämtlich in meinem Werke „Mosaiken und Malereien" veröffentlicht wurden. Bei allen Bildern hat sich inzwischen der Zustand natürlich verschlimmert; das Sondergericht des hl. Cyrill, das am meisten gelitten hat, ist heute kaum wiederzuerkennen. Für die Wissenschaft sind sie durch meine Publikation in Kopie und Erklärung gerettet.

Nach dem ersten Entwurf sollten in meinem Werke über die Malereien und Mosaiken der monumentalen Kunst die ersteren möglichst vollständig vertreten sein; die etwaigen Lücken wollte ich mit Mosaiken ausfüllen. Bald zeigte sich jedoch, daß die Mosaiken sich keineswegs als Lückenbüßer behandeln ließen. Nicht

[1] Vgl. D. Cunib. Mohlberg, Il Messale glagolitico di Kiew, in: Atti della Pontif. Accademia Rom. di archeol., Memorie II S. 208, 3 u. 211.

Malereien, sondern Mosaiken waren es, die in den ersten von Konstantin errichteten Kultbauten prangten, und zwar ausschließlich in der lateranensischen Basilika des Erlösers mit der ältesten Taufkirche sowie in den beiden Mausoleen der hl. Helena und der Konstantina (Santa Costanza), zum Teil in der alten Peterskirche und wohl auch in derjenigen des hl. Paulus. Ganz mit Mosaiken geschmückt waren ferner die liberianische Basilika und die Taufkirche Neapels, San Giovanni in Fonte — alles Monumente aus dem 4. Jahrhundert. Die Kirche hat also für die Ausschmückung ihrer Kultbauten gleich zu Anfang das vornehmste und kostbarste Material verwendet. Die Mosaiken verlangten demnach in meinem Werk die gleiche Berücksichtigung und Verwendung wie die Malereien. Die zur Herstellung der Tafeln erforderlichen Aquarelle wurden mit verschwindenden Ausnahmen von Carlo Tabanelli wie bisher auf photographischer Basis angefertigt, wozu der aus meinen „Katakombengemälden" rühmlichst bekannte Photograph Pompeo Sansaini die Vorlagen lieferte. Auf das meistens stark vergrößerte Mattbild trug Tabanelli die Farben auf, sie stets mit dem Original vergleichend, dem er auf kostspieligen, oft halsbrecherischen Gerüsten so nahe kommen mußte, daß er es waschen oder anfeuchten konnte, um die Farben richtig zu kopieren und eventuelle spätere Zutaten festzustellen. Selbstredend habe auch ich mich stets an dem Reinigen der Mosaiken beteiligt, denn die Anfertigung der Kopien geschah ja unter meiner ständigen Überwachung. Als ich in Mailand in der Kapelle des Martyrers Viktor die Gestalt des hl. Ambrosius wusch, um die Gewänder genau bestimmen zu können, hatte ich die Freude, unter der Staubschicht das bis dahin unbekannte kleine Kreuz aufzudecken, das der Heilige auf der Brust hat. Es ist natürlich nicht das heutige Bischofskreuz, aber man kann es gut für einen entfernten Vorläufer halten; ein Kreuz, das Ambrosius aus persönlicher Devotion trug und das vermutlich eine Partikel des wahren Kreuzes umschloß. Das Mosaik dürfte ein Porträt des großen Bischofs bieten[1], weil es nur wenige Jahre nach dessen Tod († 397) ausgeführt wurde.

[1] Über die Porträtfrage des Heiligen siehe A. Ratti (heute Papst Pius XI.), Il più antico ritratto di S. Ambrogio, in: „Ambrosiana", Mailand 1897, S. 64 ff.

Eine vollständige Reinigung erfuhren auch die Mosaiken von S. Maria Maggiore. Ich mußte dabei leider feststellen, daß ihr Zustand ein höchst bedauerlicher ist: viele sind zum Teil von der Mauer losgelöst und drohen abzubröckeln und herunterzufallen. Die Archäologen und Kunsthistoriker werden es daher mit Freuden begrüßen, daß Papst Pius XI. beschlossen hat, die Mosaiken einer gründlichen Ausbesserung zu unterziehen. Die Vorarbeiten haben im Jahre 1928 begonnen, und zwar bei den Mosaiken des Triumphbogens, welche der Restaurierung am meisten bedürfen. Bei diesen kommt nämlich noch hinzu, daß der Bogen aus dem Lot gewichen ist und zuoberst 24 cm nach vorn überragt. Hier mußte man also das Schlimmste befürchten. Gleich die ersten Untersuchungen führten zu der Erkenntnis von der Notwendigkeit einer „sanatio in radice“: die Mosaiken müßten unverzüglich von der Wand abgetrennt und der Bogen selbst von Grund aus neu errichtet werden. Die Abtrennung der Mosaiken ist jetzt im Gange. Sie geschieht unter der technischen Leitung des Professors Biagetti, der nicht bloß Fachmann ist, sondern seine Arbeit mit wahrer Begeisterung ausführt. Die bisher gewonnenen Resultate sind für die Technik insofern von Interesse, als sie das bestätigen, was man bereits aus andern Untersuchungen wußte: Bevor der Künstler an die Ausführung des Mosaiks ging, entwarf er sich auf dem getünchten Mauergrund in Malerei von dem darzustellenden Gegenstand zum wenigsten eine Figur, um bei der Kleinheit seiner Vorlage einen Anhaltspunkt für die Höhe und Breite des Bildes zu haben. Danach breitete er auf der Wand eine so große Fläche von dem den Mosaikgrund bildenden Mörtel aus, als er vor dem Trockenwerden desselben bewältigen konnte. Auf diese Weise setzt sich das

Fig. 75. Hl. Ambrosius. Kapelle des hl. Viktor in S. Ambrogio zu Mailand. 5. Jahrh.

fertige Mosaik wie eine Freskomalerei aus mehreren Teilen zusammen, die so geschickt aneinander gefügt sind, daß man die Verbindungsstellen nicht erkennen kann. Auf dem bis jetzt[1] freigelegten Mauergrund der Verkündigung Mariä sieht man in Umrissen die gut erhaltene Gestalt des neben der Jungfrau stehenden Engels und rechts in der Höhe die Taube des Heiligen Geistes. Bei der Ausführung kamen beide mehr nach rechts.

Der hier skizzierte Vorgang in der Anfertigung der Mosaiken war, wie gesagt, schon bekannt und erhielt nur eine neue Bestätigung. Was man aber bis jetzt nicht wissen konnte, ist das zweite Resultat: Zwischen der Mauer des Triumphbogens und derjenigen der Kirche läßt sich ein großer Unterschied wahrnehmen. Jene besteht aus Ziegeln, die durch eine Mörtelschicht von $3^1/_2$ cm. Dicke verbunden sind, während bei dieser der Mörtel so dünn ist, daß er kaum ins Auge fällt. Sixtus III. hat also den Triumphbogen in die schon existierende Kirche hineingebaut. Damit ist zwar noch nicht bewiesen, daß die Mosaiken des Mittelschiffs von Liberius stammen; die Gelehrten aber, denen sie liberianisch sind, haben jetzt auch die bessere Qualität des Mauerwerks auf ihrer Seite. Diese Ansicht vertraten Garrucci und de Rossi. Ich schloß mich ihnen an, während die meisten neueren Gelehrten die Mosaiken sämtlich Sixtus III. zuschreiben[2]. Meine Gründe sind zunächst allgemein stilistische, dann aber auch besondere Unterscheidungsmerkmale einiger Gestalten, namentlich der Engel, welche auf den Mosaiken des Liberius zwar schon nimbiert sind, aber noch der Flügel entbehren, ohne die man sich im 5. Jahrhundert Engel nicht mehr denken konnte. Schließlich zwingt auch die Dedikationsinschrift Sixtus' III. zu einer Unterscheidung in den Mosaiken. Die Inschrift war musivisch und ähnlich wie die des Cölestin in S. Sabina an der innern Seite der Eingangswand über der Haupttür angebracht. Der Papst zählt darin ausdrücklich oder andeutungsweise alles auf, was er für die Basilika getan hat. Die 42 Mosaiken der Hauptwände sind aber mit Stillschweigen übergangen; sie sind also nicht sein Werk.

[1] Ich schrieb dies im Januar 1929.

[2] Vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien I 412 A. 2.

Fig. 76. Melchisedechs Opfer.
In S. Maria Maggiore. Von Papst Liberius (352—366).

Die Anfertigung der Mosaiktafeln auf photographischer Grundlage bedeutete eine große Neuheit auf dem Gebiete der Reproduktion, weil jedes Steinchen unterschieden und in der Farbe des Originals wiedergegeben ist. Tabanellis Geschicklichkeit zeigte sich hier in ihrer Vollendung. Ich erinnere mich, daß Pius X., der sich für meine Arbeit sehr interessierte und dem ich einige gedruckte Tafeln zeigte, bei der vierten mit dem Finger über die Steinchen fuhr: so täuschend ist das Relief nachgeahmt. Es ist daher nicht zu verwundern, daß eine Mosaikfabrik bei Berlin nach meinen Aquarellen nicht bloß isolierte Gestalten, sondern selbst ganze Szenen in der Größe der Originale wiederherstellen konnte.

Die großen Vorteile meiner Kopien erkennt man am besten, wenn man sich die farbigen Tafeln vor Augen hält, mit denen sich die Forschung bis dahin begnügen mußte. Auf diesen sind, von

der Willkür in der Farbengebung nicht zu reden, die Mosaikwürfel meistens ganz schematisch durch gerade sich kreuzende Linien und ohne jede Berücksichtigung der späteren Zutaten angedeutet. Auf meinen Kopien habe ich die nachträglichen Ausbesserungen stets unterschieden: die Stuckergänzungen sind ausgelassen; die in Mosaikwürfeln ausgeführten sind als Malerei

Fig. 77. Büste Christi. Aus dem Apsismosaik von S. Pudenziana. Unter Innozenz I. (402—417).

behandelt. Nur auf dem Christuskopf des Mosaiks von S. Pudenziana machte ich eine Ausnahme, weil die Ausbesserung schon unter Hadrian I. (772—795) geschah; sie ist wegen der gröberen Arbeit auch für den Laien erkennbar. An der Figur der Heidenkirche des gleichen Mosaiks ist dagegen alles antik; es fehlt kein einziger Würfel, während auf dem Bilde der Deckenmitte in der von Hilarus (461—468) errichteten Kapelle des Evangelisten Johannes

das Lamm Gottes wegen des schlechten Materials fast ganz zerstört, der aus den Jahreszeitensymbolen geflochtene Kranz und das übrige sehr gut erhalten ist. Ebenso zeigen auf dem sonst ausgezeichnet erhaltenen Brustbild Christi in der um 500 erbauten erzbischöflichen Kapelle von Ravenna mehrere Lücken die Ausbesserung in Stuck; von den aus Perlmutter bestehenden

Fig. 78. Büste der Heidenkirche.
Aus dem Apsismosaik von S. Pudenziana.

Perlen in dem Kreuznimbus haben einige die obere Schicht verloren, was man auf meiner Kopie deutlich erkennen kann. Eine solche Treue wird man auf den früheren Abbildungen vergebens suchen.

Aus den vielen neuen Resultaten, zu denen ich in meinem Werke gelangt bin, will ich hier nur zwei hervorheben. Das eine betrifft die blauen und goldenen Hintergründe der Mosaiken. Der

bekannte Kunsthistoriker Eugen Müntz, der eingehende Studien über die altchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken Italiens machte, hielt den blauen und goldenen Hintergrund für ein sicheres Zeichen eines späteren Ursprungs und datierte beide frühestens ins 5. Jahrhundert. Zu dieser Ansicht haben ihn die Mosaiken des Mausoleums der Konstantina verleitet, wo sowohl die ornamentalen Gegenstände im Gewölbe des ringförmigen Umgangs als auch die Darstellungen der beiden Hauptnischen wegen des geringeren Lichtes mit einem weißen Hintergrund versehen sind. Er hat die Ergebnisse seiner Studien in mehreren Aufsätzen der „Revue archéologique“ veröffentlicht; sie wurden von allen Archäologen, auch von de Rossi, angenommen und galten seitdem als Norm in der Bestimmung der Zeit. Da las er in einer Beschreibung, welche der gelehrte Humanist Pompeo Ugonio, Bosios

Fig. 79. Lamm Gottes im Kranz der Jahreszeitensymbole.
Kapelle des hl. Johannes Ev. am Lateran. Von Hilarus (461—468).

Fig. 80. Büste Christi.
Erzbischöfliche Kapelle zu Ravenna. Um 500.

Freund, von den zu seiner Zeit noch erhaltenen Mosaiken der durch elf Fenster erleuchteten Kuppel des Mausoleums hinterlassen hat, eine Stelle, die seine Behauptung über die späte Einführung des Goldes über den Haufen warf. Anstatt zu sagen: „Ich habe mich getäuscht!“ — was ja bei jedem von uns vorkommen kann —, übersprang er die fatalen Worte! Wie die von mir veröffentlichte Photographie des Manuskriptes[1] beweist, kann man nicht annehmen, daß er sie übersehen habe, da sie sich über anderthalb Zeilen erstrecken; sie sind dazu auch sehr deutlich zu lesen. Dadurch hat E. Müntz sich selbst und die Archäologen in Irrtum geführt. Msgre Duchesne, dem ich von diesem Mißgeschick Müntz' erzählte, wies meine Annahme eines freiwilligen

[1] Wilpert, Mosaiken und Malereien Fig. 1, S. 12.

Irrtums anfänglich zurück; als er jedoch die Photographie der fraglichen Stelle sah, gab er mir recht und rief aus: „Fragilité humaine!“

Die von E. Müntz verschwiegenen Worte lehren das gerade Gegenteil: das Gold wurde bei den Mosaiken der Kuppel wegen der großen Lichtfülle in verschwenderischem Maße verwendet, und die starke Vergoldung derselben forderte mit Notwendigkeit einen blauen Hintergrund für die Darstellungen; denn Gold hebt sich ungleich vorteilhafter von Blau als von Weiß ab. Tatsächlich ist auf dem farbigen Aquarell, das Francesco d'Olanda von einigen Darstellungen der Kuppel (zwischen 1534 und 1557) anfertigte, der Hintergrund blau[1].

Die ältesten christlichen Mosaiken befanden sich in der Lateranbasilika. Konstantin hatte diese Kirche zur Besieglung seines Sieges über Maxentius mit wahrhaft kaiserlicher Pracht erbaut und dem Erlöser gewidmet. Das Wertvollste daran waren die Mosaiken, welche die Apsis, den Triumphbogen und die Wände des Mittelschiffes bedeckten. Hier war es zum ersten Mal, daß die Grundwahrheiten der christlichen Religion, die sozusagen noch Tags zuvor die verfolgte war, ganz offen zur Darstellung gelangten; hier wurde die monumentale Kunst geboren! Leider sind von den Mosaiken bloß diejenigen der Apsis, und nur in mittelalterlicher Wiederherstellung, übrig. Was ist davon zu halten? Die Beantwortung der Frage führt mich zu dem zweiten Ergebnis meiner Studien — dem Wert der mittelalterlichen Wiederherstellungen der alten Mosaiken.

In Rom haben sich bekanntlich nur wenige alte Mosaiken im Original erhalten; solche, die im Mittelalter wiederhergestellt wurden, besitzen die Basiliken des Lateran, S. Maria Maggiore, S. Clemente und S. Paolo, während die in der Basilika des Apostelfürsten bei dem Neubau zu Grunde gingen. Bei solchen Wiederherstellungen kam anfänglich nicht allein das religiöse, sondern auch das künstlerische Moment in Betracht. Beweis dafür sind die Apsismosaiken vom Lateran und S. Maria Maggiore, die in dem dekorativen Element Partien von solcher Schönheit haben, daß man sie für

[1] Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 88, 2.

ursprüngliche Bestandteile halten konnte. Dies setzt voraus, daß die Künstler sich von dem wiederherzustellenden Mosaik vor dessen Zerstörung eine genaue Kopie anfertigten.

Von den zwei zuletzt erwähnten Wiederherstellungen kennen wir ausnahmsweise den Auftraggeber und die Künstler: Nikolaus IV. (1288—1292), der erste Papst aus dem Franziskanerorden, ließ sie durch zwei Franziskaner, Toriti und dessen Socius Jakob von Camerino, ausführen. Die Arbeit bot die verlockende Gelegenheit, die zwei hervorragendsten Franziskanerheiligen, Franz den Stifter und Anton von Padua, an so ehrwürdigen Stätten zur öffentlichen Verehrung im Bilde vorzuführen. Obgleich ein Künstler wie Toriti voraussehen mußte, daß die Einfügung von modernen Gestalten in eine alte Komposition nicht ohne Schädigung des Originals geschehen konnte, so war doch die Liebe zu den genannten Heiligen so groß, daß man sich über alle Unzukömmlichkeiten hinwegsetzte; nicht bloß Franz und Antonius, sondern auch der Papst und, in S. Maria Maggiore, auch der Stifter, Kardinal Giacomo Colonna, wurden in die Apsismosaiken eingereiht; selbst die Künstler haben sich, aber an untergeordneten Stellen, verewigt. Die Heiligen beten stehend und mit gefalteten Händen; die andern sind knieend abgebildet. In der Marienkirche hat nur der ästhetische Eindruck gelitten. Man mußte, um den Heiligen Platz zu schaffen, den ursprünglich aus einem Busch herauswachsenden Akanthusstamm dünn machen und in die Ecke verweisen, weshalb man sich auch genötigt sah, ihm eine ungraziöse, zu schroffe Biegung zu geben. Die Krönung Mariä blieb jedoch im wesentlichen, was sie war; nur bekam sie einen durchaus mittelalterlichen Anstrich, in dem entzückenden Engelkranz, aber nicht zu ihrem Nachteil. In der lateranensischen Apsis dagegen ist die Darstellung nicht bloß ästhetisch geschädigt und in eine mittelalterliche Form gebracht, sondern enthält auch, wie sich zeigen wird, zwei gedankliche Störungen.

Wie vorauszusehen war, stießen diese Veränderungen auf Widerspruch. Schon Bonifaz VIII. (1294—1303) fand die Einschiebung moderner Gestalten in ein altes Mosaik so abnorm, daß er wenigstens Antonius von Padua wieder zu entfernen und durch Gregor d. Gr. zu ersetzen befahl. Kaum hatte jedoch der damit betraute Arbeiter

die ersten Steinchen von der Kapuze des Heiligen weggeschlagen, da stürzte das Gerüst ein. Man sah darin ein böses Omen und wagte nicht, die Arbeit fortzusetzen, — der Heilige ist an seinem Platz geblieben. Diese Geschichte zeigt, daß man die Neuerung Nikolaus' IV. in der öffentlichen Meinung mißbilligte.

Bei allen Änderungen läßt sich die ursprüngliche Komposition in den beiden Apsiden, wie wir sahen, mit voller Sicherheit erkennen. Der Kunsthistoriker darf sich demnach, bei der nötigen

Fig. 81. Apsismosaiken der lateranensischen Salvatorkirche.
Von Konstantin d. Gr. Wiederherstellung Nikolaus' IV. im Jahre 1291.

Einschränkung, auf die Wiederherstellungen wie auf Originale berufen.

Die Tatsache, daß bei späteren Wiederherstellungen von zerstörten oder beschädigten Mosaiken die alten wiederholt wurden, ist namentlich bei der lateranensischen Basilika, der ersten Kathedrale der Welt, von der größten Wichtigkeit. Die Richtigkeit der Tatsache selbst wird sich aus einem näheren Eingehen auf das Apsismosaik, das wertvollste von allen, zur Evidenz ergeben. Die Abbildung 81 bietet das Mosaik Konstantins in der mittelalterlichen Wiederherstellung, die Abbildung 82 dasselbe

Mosaik, aber ohne die Zutaten Toritis. Die Gegenüberstellung zeigt, daß Toriti trotz seiner Neuerungen bestrebt war, das alte Mosaik möglichst genau zu wiederholen; selbst die Größe der Figuren und die Abstände derselben hat er gewissenhaft beibehalten, weshalb er seinen beiden Franziskanerheiligen eine viel kleinere Gestalt geben mußte. Den mittelalterlichen Charakter, der sich besonders in der kleinlichen Faltengebung der Gewänder verrät, konnte er nicht verleugnen.

Fig. 82. Apsismosaiken der lateranensischen Salvatorkirche.
Von Konstantin d. Gr. Ursprünglicher Zustand.

Die Komposition umfaßt zwei Zonen: eine obere, die uns in den Wolkenhimmel, und eine untere, die uns auf paradiesischen Boden versetzt. In der oberen schwebt in den Wolken und zwischen anbetenden Engeln Christus, der Patron der Kirche, nur von der Brust an sichtbar und durch den einfachen Nimbus ausgezeichnet. Er hat Bart und lange Haare, ist also als Porträt gedacht. Um dieses mit größerer Sorgfalt und mit mehr Kunst auszuführen, wurde es separat gearbeitet, zum Schutz in eine Travertinkassette gelegt und so in das Mosaik eingefügt. Bei der mittelalterlichen Wiederherstellung wurde es aus der Wand

herausgehoben und dann unverändert wieder eingelassen. Toriti wagte nicht, das Porträt anzurühren; selbst den einfachen Nimbus hat er gelassen, während er ihn auf dem Mosaik von S. Maria Maggiore, wo es sich um eine Kopie des Porträts handelte, unbedenklich in den Kreuznimbus verwandelt hat.

In der unteren Zone erglänzt in der Mitte das Triumphalkreuz, mit dem unteren Teil im Wasser eines Sees stehend, der die abgeplattete Spitze eines Hügels einnimmt. In dem Schnittpunkt der beiden Kreuzesbalken befindet sich ein Medaillon, in welchem die Taufe Christi in Miniaturgröße dargestellt ist. Diese erklärt die Anwesenheit der Taube, welche, den Kopf nach unten gerichtet, Strahlen entsendet, die das Kreuz einhüllen und in den See münden, dem Wasser die zur Taufe notwendige Weihe spendend. Die Taufe Christi fordert die Anwesenheit der zum Redegestus geformten Hand Gottes, „dextra Dei"; denn Gott sprach ja bei der Taufe Jesu sein Wohlgefallen über seinen Sohn aus: „... eine Stimme vom Himmel sprach: Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe."[1] Die Hand Gottes war im Scheitel der Apsis, da wo der falsch orientierte Seraph Toritis ist. Die beiderseits vom See stehenden Hirsche enthalten eine symbolische Anspielung auf die Taufe, weshalb ihr Bild auch stets in den Taufkirchen anzutreffen ist. An die Taufe erinnert außerdem der Fluß Jordan, als solcher gesichert durch die Namen: IORDANES, der in der Mitte, und IOR-DAN, der neben den beiden, nach klassischem Muster Wasser aus einem Krug gießenden Putten geschrieben ist; der Künstler gab ihm eine große Ausdehnung, um darin die köstlichen, der klassischen Kunst entlehnten Flußbelustigungen der Putten und der Wasservögel zu zeigen. Letztere waren es namentlich, in denen man Bestandteile des alten Mosaiks erkennen zu dürfen glaubte. Aus dem Hügel ergießen sich die vier paradiesischen Ströme: GION, FISON, TIGRIS und EUFRATES, ein allgemein bekanntes Symbol der vier Evangelien; sie begegnen uns, wie die Hirsche, hier zum ersten Mal in der Kunst. Die sechs an den Flüssen stehenden Schäflein versinnbilden die mit den Evangelien vertrauten Gläubigen, die zum Schafstall Christi,

[1] Matth. 3, 17.

zur Kirche, gehörten und nun im Himmel sind. Die Evangelienströme gehen nach unten auseinander, um dem himmlischen Jerusalem Platz zu machen, dessen Mauern aus Gold und Edelsteinen gebaut sind und dessen Eingang ein Cherub bewacht. Im Innern sieht man die beiden Apostelfürsten und eine Palme mit dem Phönix, dem Symbol der Auferstehung, herausragen. Zu beiden Seiten von der mittleren Gruppe sind auf einer blumigen Au die hervorragendsten Zeugen Christi mit der Gottesmutter verteilt. Den Ehrenplatz behauptet Maria mit Johannes dem Täufer; dann entsprechen sich die Apostel Petrus mit Johannes, und Paulus mit Andreas; alle vier mit einer entfalteten Rolle, in welcher ein passender Spruch geschrieben ist. Die neun übrigen Apostel stehen in der Laibung der Apsis unterhalb der Kalotte. Sämtliche Gestalten wurden durch beigesetzte Namen kenntlich gemacht, was bei den zwei Johannes, bei Andreas und besonders bei der unteren Apostelreihe wegen ihrer Gleichförmigkeit notwendig war. Der Übereinstimmung halber war höchst wahrscheinlich auch bei Maria der Name geschrieben, aber nicht $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$, sondern MATER-DEI, oder MAT · DNI, wie wir auf dem Mosaik von St. Paul lesen [1]. Maria und der Täufer hatten die Hände zum Gestus der Fürbitte erhoben und ausgestreckt. Durch Toritis Einfügung der Figur des Papstes Nikolaus IV., den Maria ihrem göttlichen Sohne empfiehlt, wurde, wie wir später noch deutlicher sehen werden, die „große Fürbitte", die sog. ΔΕΗCIC, zerstört.

Mit Meisterhand hat also der Urheber der Komposition die wichtigsten Persönlichkeiten aus der Umgebung des Herrn herausgewählt und um diesen vereinigt: Maria als dessen Mutter, Johannes als dessen Vorläufer und Täufer, und die Apostel als die Zeugen von dessen Passion und Auferstehung und als Gründer der Kirche.

Was der Komposition einen besondern Reiz verleiht, ist die führende Rolle, welche dem Kreuze zufiel: es steht auf der Hauptstelle, im Zentrum der Apsis. Man sah darin allgemein ein spätes Anzeichen und hielt das Kreuz für einen nachträglichen Zusatz. Das ist ein Irrtum. Die offenkundige Bevorzugung des Kreuzes

[1] Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 119.

entspricht durchaus den tatsächlichen Verhältnissen, denen die Laterankirche ihr Dasein verdankt. Das Kreuz erschien dem Konstantin in der bekannten Vision und mit der bekannten Inschrift: „In diesem Zeichen wirst du siegen"; mit dem Kreuz in der Hand zeigte sich Christus dem Kaiser in der auf die Vision folgenden Nacht und befahl ihm, die Kreuzfahne, das sog. Labarum, anzufertigen, um sich desselben als eines Palladiums in den bevorstehenden Feldzügen zu bedienen; diese Kreuzfahne endlich führte den Kaiser, wie er selbst sagt, von Sieg zu Sieg, angefangen von der Einnahme Susas bis zu der Vernichtung des heidnischen Gegenkaisers Maxentius an der Milvischen Brücke bei Rom. Es versteht sich da von selbst, daß der Kaiser das Kreuzzeichen liebgewann, welches ihm so viele Siege verschafft hat. Und er begnügte sich nicht mit seinen persönlichen Gefühlen; die ganze Welt sollte es wissen. Dieses erhellt aus allen seinen öffentlichen Akten. Durch den Sieg an der Milvischen Brücke Herr von Rom geworden, nahm er die Statue, die der größtenteils heidnische Senat ihm dekretierte, an, aber unter zwei Bedingungen, die seinen festen Willen, dem Kreuz zum Siege zu verhelfen, bezeugen: er verlangte, daß man ihm „das heilbringende Zeichen des Kreuzes in die Rechte" gab und daß man auf der Basis der Statue eine Inschrift anbrachte, in der er seinen Glauben an Christus öffentlich bekannte. Die Statue wurde in dem „berühmtesten Teile der Stadt", d. i. auf dem Forum, aufgestellt. Sie verschwand spurlos wieder; denn Kreuz und Inschrift waren für das heidnische Rom damals noch verfrüht. Von Eusebius abgesehen, spricht kein Schriftsteller von ihr. Deshalb haben einige die Existenz der Statue angezweifelt, aber mit Unrecht. Eusebius erwähnt sie an drei verschiedenen Stellen und teilt die Inschrift in ihrem ganzen Wortlaut mit. Das Schweigen der übrigen Schriftsteller kann dagegen nicht ankommen. Ich kenne ein noch wichtigeres Faktum, das von den alten Schriftstellern überhaupt nicht erwähnt wird und das dennoch existiert: ich meine die Schändung des konstantinischen Triumphbogens. Mit einer Ausnahme wurden alle Köpfe des Kaisers herausgeschlagen, und bei der Schlacht an der Milvischen Brücke, die den Heiden besonders verhaßt sein mußte, ist seine ganze Figur weggemeißelt. Die Ausnahme bietet die Darstellung

des schon oben erwähnten asiatischen Feldzugs, bei dem die Fanatiker aus Unwissenheit den auf der Staatskarosse sitzenden Kaiser Galerius für Konstantin hielten und ihn schändeten, während der wirkliche, als junger Kavallerieleutnant an der Spitze des Zuges reitende Konstantin unversehrt blieb. Von der Schändung des Triumphbogens spricht, wie bemerkt, kein alter Schriftsteller und man hatte von ihr bis in die jüngste Zeit nichts gewußt. Ihre Feststellung ist das Ergebnis eingehender Untersuchungen, die ich im Jahre 1923 über den Triumphbogen angestellt habe und die mich auch zu der richtigen Erklärung der bis dahin falsch gedeuteten Hauptskulpturen des Bogens führten. Letzteres wurde öffentlich und von berufener Seite anerkannt[1].

Die von dem Senat dekretierte und auf dem Forum aufgestellte Statue, die Konstantin mit dem Kreuz in der Rechten darstellte, ist also über allen Zweifel erhaben. Der Kaiser hat, wie gesagt, das Kreuz liebgewonnen und war im Herzen Christ, entschlossen, es zur Herrschaft zu bringen. Die zu diesem Zweck in dem Lateranpalast erbaute und dem Erlöser geweihte Votivkirche ist das erste öffentliche Denkmal, das seinen Willen in der denkbar feierlichsten Form zum Ausdruck brachte.

Die bevorzugte Stellung, die das Kreuz in dem Apsismosaik hat, bedarf demnach nicht bloß keiner Begründung, sondern versteht sich von selbst; das Gegenteil würde befremden. Es befindet sich unter der Gestalt Christi. Das sind aber die Elemente der nächtlichen auf die Vision folgenden Erscheinung. Diese Übereinstimmung dürfte schwerlich zufällig sein. Sie verdient um so mehr Beachtung, als sie am ungezwungensten erklärt, wie sich

---

[1] Meine Erklärung der Skulpturen wurde allgemein angenommen. Aus den vielen Rezensionen sei nur ein Passus hier wiedergegeben. In seiner längeren Besprechung meiner Studie schreibt der Turiner Professor Goffredo Bendinelli unter anderem Folgendes: „Lo studio che or ora ha pubblicato Giuseppe Wilpert sulle sculture del fregio dell' arco trionfale di Costantino (Bullettino della Commissione Arch. Comunale 1923), merita tutta l'attenzione delle persone colte, per averci dato la prima volta, in ottime riproduzioni fotografiche, l'edizione completa delle sculture del fregio, organicamente diviso nelle sue parti, oltre ad un commento esplicativo che nella acutezza e nella originalità delle vedute ci rivela garbatamente quanto grande fosse sinora la nostra ignoranza sopra un così importante soggetto."

die Legende von einer wunderbaren Erscheinung Christi an die musivische Büste knüpfen konnte. Vom Mittelalter an wollte man nämlich wissen, daß Christus in dieser Form dem römischen Volke erschienen sei. Also in beiden Fällen handelt es sich um eine Erscheinung Christi: um eine wirkliche, die Konstantin, und um eine vermeintliche, die das römische Volk hatte und die durch das musivische Brustbild hervorgerufen wurde. Die Vision macht es nun begreiflicher, daß letzteres Porträtähnlichkeit beanspruchte. Denn man hatte anzunehmen, daß Christus so erschienen sei, wie Konstantin ihn in der Vision sah und wie er sich in Wirklichkeit trug, d. h. mit Bart und langen Haaren. Wir wissen schon, daß der Kopf separat gearbeitet und dann in das Mosaik eingelassen wurde. Ein solches Bild mußte man um jeden Preis erhalten. Daher ließ es ja Nikolaus IV. vor dem Abbruch des konstantinischen Apsismosaiks aus der Mauer mit der Travertinkassette herausheben und in seine Rekonstruktion wieder einfügen. So hat sich die Büste, der einzige Rest der konstantinischen Mosaiken der Lateranbasilika, bis zu der Erneuerung der Apsis durch Leo XIII. erhalten, ging aber dann durch Unwissenheit des vatikanischen Architekten Conte Vespignani zu Grunde.

Über die Mosaiken des Mittelschiffs der konstantinischen Salvatorkirche können wir uns kurz fassen, da sie längst untergegangen sind. Bei dem Wiederaufbau des infolge eines Erdbebens vom Jahre 896 eingestürzten Langhauses wurden sie von Sergius III. (903—914) in Malerei wiederholt und erhielten sich anscheinend bis Martin V. (1417—1431), der sie zum größten Teil von Gentile da Fabriano und Vittore Pisanello übermalen ließ. Unter Innozenz X. (1644—1650) erfolgte dann durch Borromini und Virgilio Spada eine gänzliche Umgestaltung des Langhauses, wobei die Säulen durch Pilaster ersetzt wurden. Daß die ursprüngliche Ausschmückung wenigstens dem Inhalte nach erhalten blieb, verdanken wir bloß der großen Umsicht des Papstes, der in seinem Handschreiben ihre Berücksichtigung ausdrücklich zur Bedingung machte und mit der Ausführung seines Befehles den gelehrten Präfekten der vatikanischen Bibliothek, Annibale Albani, beauftragte. Da man damals das Verfahren, Fresken abzulösen, ohne den Stuck zu zerstören, nicht kannte, so mußten die schönen

Fresken des Gentile und Pisanello weichen. Unter diesen fand der Bibliothekar die Malereien Sergius' III., die, wie gesagt, eine Wiederholung der konstantinischen Mosaiken waren. Alle wurden, dem Willen des Papstes entsprechend, in dem Umbau Borrominis wiederholt, aber in einer ganz willkürlichen Verteilung und in dreifachem Material: Stuck, Marmor und Ölfarben, was man damals als die höchste Kunstleistung anpries.

Unmittelbar über den Pilastern sind sechs Szenen aus dem Alten und sechs aus dem Neuen Testament in folgender Reihenfolge einander gegenübergestellt:

1. Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies und der gute Schächer, wie er in das Paradies eintritt;
2. Sündflut und Taufe Christi;
3. Isaak mit dem Holzbündel und Christus mit dem Kreuz;
4. Verkauf Josephs und Verkauf Christi;
5. Durchgang durch das Rote Meer und Abstieg zur Hölle;
6. Ausspeiung des Jonas und Auferstehung Christi.

Diese nach Algardis Zeichnung in Stuck ausgeführten Szenen haben, wie auch die übrigen noch zu erwähnenden Teile der Dekoration, einen durchaus barocken Charakter, von den mitunter wesentlichen Veränderungen ganz abgesehen.

Über den Szenen waren ehemals die zwölf vor der himmlischen, mit zwölf Toren ausgestatteten Stadt befindlichen Apostel mit Kronen und zwölf Propheten einander gegenübergestellt, letztere mit je einem entrollten Volumen, in welchem ein auf den Heiland bezüglicher Text geschrieben war. Alle diese Bilder führen uns also zu der „Concordantia veteris et novi Testamenti", durch die man dem Beschauer verkünden wollte, daß die messianischen Prophetien in Christus ihre Erfüllung gefunden haben, daß Christus der verheißene Messias ist. So war es in der konstantinischen Dekoration, in der alles, auch der Platz, berechnet war. Jetzt sind bloß die zwölf Szenen einander gegenübergestellt. Die mit Ölfarbe gemalten Propheten behaupten zwar noch ihren alten Platz, sind aber beiderseits zu sechs verteilt, so daß sie nicht mehr, wie früher, Apostel zu Partnern haben. Von den Aposteln gilt das gleiche; sie sind als kolossale Marmorgestalten bis fast auf den Fußboden heruntergestiegen, sechs auf der rechten, und ebenso

viele auf der linken Seite. Sie lassen uns heute ebenso kalt, wie sie die Zeitgenossen entzückt haben. An ihre ehemalige musivische Darstellung erinnern die Türe und die Krone, welche zwölfmal in identischer Weise wiederholt sind, jene hinter, diese über einer jeden Apostelgestalt.

Zuoberst kommt als Abschluß ein aus Tauben mit dem Ölzweig, Monogrammen Christi und Palmen zusammengesetzter Fries aus Stuck. Diese Symbole enthalten einen offenkundigen Hinweis auf die Besiegung des Heidentums durch Konstantin und auf den von ihm der Kirche geschenkten Frieden. Bei dem in der alten Kunst beliebten Pleonasmus sind alle diese Zeichen, auch die Palmen, in einen Lorbeerkranz, Symbol des Sieges, geschlossen [1].

Die konstantinische Basilika des Lateran besaß also den großartigsten Zyklus von religiösen in Mosaik ausgeführten Darstellungen. Der Orient hat nichts aufzuweisen, was sich mit ihm vergleichen ließe. Wer ihn entworfen hat, war ein gründlicher Kenner der altchristlichen Symbolik. Da der Bau der Basilika unter den Pontifikat des hl. Silvester (314—335) fällt, so darf angenommen werden, daß der Papst ihn, wenn nicht geschaffen, so doch gewiss begutachtet hat. Sein Einfluß auf die Kunst war ein gewaltiger. Doch darüber werde ich mich in dem letzten Teil meiner Schrift äußern.

Die Vorbereitung meines Werkes über die mittelalterlichen Malereien und über die Mosaiken hat dreizehn Jahre gedauert. Man wird sich darüber nicht wundern, wenn man bedenkt, daß die größeren Mosaiken der Tafeln sich nach der in der römischen Kunstanstalt Danesi gemachten Schätzung durchschnittlich aus 50000 Steinchen zusammensetzen. Von der Schwierigkeit der Wiedergabe solcher Vorlagen hatte man bisher keine Ahnung. Eine leistungsfähige deutsche Firma bot sich an, „in vier Monaten die Klichees für dreißig Tafeln“ herzustellen. In Wirklichkeit hat sie dann in vier Monaten drei Tafeln geliefert. Es ist daher begreiflich, daß neun der besten Reproduktionsanstalten Deutschlands und Öster-

[1] Vgl. meinen reich illustrierten Aufsatz: La decorazione costantiniana della basilica lateranense, in: Rivista di archeologia cristiana, Rom 1929, S. 1—74 (Separatabdruck).

reichs herangezogen werden mußten, um die Klischees zu den Mosaiktafeln anzufertigen. Einer tüchtigen Anstalt wurde dann der Druck derselben anvertraut, um eine vollständige Gleichheit zu erzielen.

Man wird sich jetzt auch einen ungefähren Begriff von den ungeheuren Herstellungskosten und von der Schwere der Last, die ich mir aufgeladen habe, machen können. Um die ersten Auslagen zu decken, verkaufte ich die Aquarellsammlung der Katakombenmalereien. Dann bekam ich namhafte Unterstützungen von Kaiser Wilhelm II., von Kardinal Kopp und von Herrn Krupp v. Bohlen und Halbach. Alle diese hochherzigen Spenden genügten, um mehr als ein Drittel der Gesamtkosten zu decken. Für das übrige mußte ich selbst aufkommen.

Die letzte Vorbereitung des Werkes fiel in die Zeit des unseligen Völkerkrieges, der mich gezwungen hatte, Rom zu verlassen. Da ich in dem naiven Glauben befangen war, ich könnte nach einigen Monaten zurückkehren, so nahm ich bei meiner plötzlichen Abreise sozusagen nur die Eisen mit, die ich gerade im Feuer hatte. Deshalb mußte ich in Freiburg im Breisgau, wo ich im Hause meines Verlegers Herder eine überaus gastliche Aufnahme fand, die letzten zwei Bücher — das vierte und fünfte — ganz von neuem schreiben. Das Werk sollte nach dem ursprünglichen Plan in deutscher und französischer Sprache herauskommen. Letztere Ausgabe hat jedoch der Weltkrieg vereitelt. Als der Druck der deutschen seiner Vollendung nahte, wurde im Mai 1916 die Subskription darauf eröffnet. Da bot sich nun ein merkwürdiges Schauspiel, das aufgezeichnet zu werden verdient. Obgleich man mitten im Kriege war, erreichten die Bestellungen gleich eine solche Höhe, daß die verfügbaren Exemplare schon im Juli sämtlich gezeichnet waren, die Liste daher vorzeitig geschlossen werden mußte. Ein Exemplar kam auch nach England und fand dort ebenfalls große Anerkennung; ein englisches Blatt sprach offen seine Verwunderung darüber aus, daß die Publikation eines so reich ausgestatteten Werkes in Deutschland während des Krieges möglich war.

Bei diesem Werk fiel übrigens auch für den Verfasser ein Gewinn ab. Der Besitz war jedoch von kurzer Dauer. Bei der

Entwertung der Mark ging alles verloren. Erleichtert kehrte ich nach Rom zurück und setzte bei Msgre Straniero meine seit dem zwölften Lebensjahre begonnene Existenz als Pensionär weiter fort, bis ich in der gleichen Eigenschaft in das von meinem Freund Prälat Hudal geleitete deutsche Hospiz der Anima übersiedelte, während mein Maler sich ein zweites Stockwerk auf sein Villino baute.

V.

Als im Jahre 1917 die zweite Auflage meines Werkes über die Mosaiken und mittelalterlichen Malereien erschien, war meine Aufgabe zunächst erledigt: ich habe die Malereien unter der Erde wie auch die der Kultbauten und die hervorragendsten Mosaiken über der Erde herausgegeben, also die Monumente der sepulkralen und monumentalen Malerei aus der Zeit von rund 100 bis 1300 behandelt. Nun drängten sich mir ganz von selbst die Funeralskulpturen auf: ein Werk über die Sarkophage versprach meine Arbeit würdig abzuschließen. Die äußern Umstände, unter denen sie begonnen wurde, waren nicht besonders einladend. Ich lebte damals noch in Freiburg, das zwar schön gelegen ist und eine reichhaltige Universitätsbibliothek hat, aber Rom nicht ersetzen kann. Zudem diente die Stadt lange Zeit hindurch den Fliegern der Ententetruppen zur bevorzugten Zielscheibe. Ich hatte das zweifelhafte Glück, reichlich hundert solcher Überfälle zu erleben! Zuletzt hatte man sich daran gewöhnt; es gehört zum Kriegshandwerk.

Geradezu entmutigend war aber der Umstand, daß die wichtigsten Monumente der altchristlichen Funeralplastik schon seit dreihundert Jahren bekannt sind. Ihre Kopien, die im allgemeinen getreuer sind als die der Katakombenmalereien, wurden zahllos oft wiederholt und besprochen; selbst die größten Archäologen haben sich damit befaßt. Etwas Neues vorzubringen, schien daher fast ausgeschlossen zu sein. Um so größer war meine Überraschung, als ich bei einem tieferen Eindringen in den Gegenstand sah, daß noch vieles, sehr vieles, ja alles zu sagen war. Von diesem Augenblick an füllte die Arbeit meine ganze Existenz aus. Selbst in den Tagen der Schmach und der Greuel der Revolution

wurde sie nicht unterbrochen; ja ich verdoppelte noch den Eifer, um mich über die traurige Wirklichkeit hinwegzutäuschen.

Große Dienste leistete mir in jener Zeit besonders der fünfte, die Sarkophage enthaltende Band von Garruccis „Storia dell' arte cristiana", dessen bleibenden Wert, trotz aller Mängel, ich gerade damals so recht schätzen lernte. Dieses Werk und die schönen Tafeln[1] der offiziellen, von Orazio Marucchi besorgten Ausgabe der lateranensischen Monumente, sowie eine große Photographiensammlung von Sarkophagen, die Freund Joseph Sauer mir zur Verfügung stellte, setzten mich in den Stand, das Werk über die altchristlichen Funeralskulpturen wenigstens in den Hauptlinien zu entwerfen. Seine Ausarbeitung und Vollendung konnte es natürlich nur in Rom erhalten, wo das Gros der Monumente lagert, die ich zu einem „Corpus sarcophagorum" zu vereinigen gedachte. Als die politischen Verhältnisse es gestatteten, bin ich denn auch — Oktober 1919 — dahin zurückgekehrt. Dort hatte man inzwischen durch einen Eisenbahnunfall die unterirdische, mit herrlichen Stuckszenen und Stuckfiguren ausgeschmückte Basilika vor der Porta Maggiore entdeckt. Franz Cumont erkannte gleich mit richtigem Blick ihre Zugehörigkeit zu einer pythagoreischen Sekte, und Jérôme Carcopino widmete ihr vor zwei Jahren sein grundlegendes Buch.

Wichtiger noch ist für uns die zweite Entdeckung, die einen Monat nach meiner Ankunft in Rom, gleichfalls durch Zufall, gemacht wurde: die der kleinen, ungefähr aus dem ersten Dezennium des 3. Jahrhunderts stammenden Katakombe des Aurelius Felicissimus, mit vielen, teilweise gut erhaltenen Malereien, deren Studium mich für einige Zeit von den Sarkophagen ablenkte. Ihre Ausgrabung geschah unter der sorgfältigen Leitung des Prof. Bendinelli. Über den Charakter des Hypogäums waren die Ansichten anfangs geteilt. Die einen, darunter auch Prof. Bendinelli, hielten es für heidnisch, die andern für christlich, aber nicht orthodox, sondern häretisch. Zu den letzteren gehörte Orazio Marucchi, der in Aurelius Felicissimus einen Anhänger der Valentinianer erblickte.

[1] Der Text ist weniger als mittelmäßig.

Da man zu keiner Entscheidung kam, beauftragte mich die Commissione di Archeologia sacra auf Vorschlag des Architekten G. B. Giovenale, die Malereien zu untersuchen. Von Orazio Marucchi begleitet, stattete ich der Katakombe meinen ersten Besuch ab. Dort wartete Prof. Bendinelli, der als Leiter der Ausgrabungen „die Honneurs machte". Seine Gründe für den heidnischen Charakter des Hypogäums konnten mich nicht überzeugen; bei der einen Malerei, die etwas verwischt ist, hat er sogar einen jugendlichen Reiter mit nacktem Bein für eine „Atena promachos con una magnifica drapperia" ausgegeben! Ja, die unterirdischen Fresken können, wenn sie fleckig sind oder sonstige Mängel haben, dem Interpreten allerlei unliebsame Überraschungen bereiten. Als ich die Umrisse des Reiters, zumal des nackten Beines, mit dem Finger zeigte, war von der „Atena" keine Rede mehr. Die meisten Darstellungen erinnerten mich an die orthodoxen Malereien; mehrere, wie die Bergpredigt Christi mit den in symbolischer und in wirklicher Gestalt abgebildeten Aposteln und der viermal wiederholte Gute Hirt, könnten in jeder christlichen Katakombe figurieren.

Beim Weggehen fiel mir eine von der elektrischen Lampe weniger beleuchtete Gestalt wegen ihres Zeigegestus auf. Um zu sehen, auf was sie zeigt, folgte ich der Richtung des Zeigefingers und erkannte ein mit grüner Farbe gemaltes Kreuz. Meiner Sache sicher, sagte ich zu meinen Begleitern: „Qui c'è la croce!" Beide waren bei diesen Worten wie elektrisiert und stürzten sich förmlich auf das Fresko mit dem Kreuz, das den Forschern bisher entgangen war. Jeder Zweifel ausgeschlossen; das Kreuz ist wirklich da! Orazio Marucchi meinte zwar, daß es „zu klein" (4 cm) und „vielleicht nachträglich hinzugefügt worden sei". Doch die Wichtigkeit der altchristlichen Darstellungen pflegt man nicht mit dem Meterstab zu messen, und das Kreuz ist nicht bloß ursprünglich, sondern bildet den eigentlichen Gegenstand der Darstellung, denn ein Mann in der Gewandung der heiligen Gestalten zeigt es, um die Wichtigkeit desselben hervorzuheben und zu gleicher Zeit dem Besucher der Katakombe anzukündigen, daß die darin Bestatteten sich zum Christentum bekannten.

Fig. 83. Mann in Tunika und Pallium, auf das Kreuz zeigend. Gnostisches Hypogäum des Aurelius Felicissimus. Um 210.

Hiermit war die Frage nach dem allgemeinen Charakter des Hypogäums entschieden: es ist christlich. Aber nicht orthodox, sondern gnostisch, wie auch meine Studien ergaben.

Damals lebte noch mein Maler Carlo Tabanelli. Ich ließ die Malereien sofort von ihm kopieren. Es war seine letzte Arbeit. Er betrieb sie mit einem besonderen Eifer, weil außer ihm noch ein zweiter Künstler die hervorragenderen Darstellungen für das Ministerium kopierte. Auch hier habe ich die Genugtuung, diese ganz eigenartigen Kunstschätze für die Wissenschaft gerettet zu haben, denn die Malereien der oberirdischen Kammer sind heute so gut wie verblaßt, und die interessanteren unter der Erde wurden durch ein Faß Benzin verdorben. Ich veröffentlichte sie alle in der Abhandlung „Le pitture dell'ipogeo di Aurelio Felicissimo presso il viale Manzoni in Roma", welche in einem de Rossis Andenken gewidmeten Sammelband der „Pontificia Accademia romana di archeologia" mit einundzwanzig farbigen, von Franz Bruckmann meisterhaft hergestellten Tafeln erschienen ist. Daß die auf meine Kosten angefertigten Aquarelle in so vielen farbigen Tafeln reproduziert werden konnten, ist der

Freigebigkeit der Marchesa Natalia Ferrajoli, de Rossis Tochter, zu verdanken.

Nach diesem Intermezzo kehrte ich zu den Sarkophagen zurück, von denen die meisten, wie gesagt, in Rom zu finden sind. Neben Rom kommt Gallien, zumal Arles, in Betracht, das ja schon im Altertum das „gallische Rom" hieß und wegen seiner ausgiebigen Herstellung von Sarkophagen römischen Charakters trefflich von André Pératé „succursale de Rome" genannt wurde. Um von gallischen Sarkophagen Photographien zu erhalten, wagte ich als Deutscher es damals nicht, mich direkt an einen französischen Archäologen zu wenden. Dieses Geschäft besorgte mein Freund Prälat Kirsch, der als Luxemburger „neutral" war und dazu noch in der Schweiz lebte. Seine Schritte hatten jedoch keinen namhaften Erfolg. Bei einem der Herren führte meine Bitte sogar zu einer vollständigen Enttäuschung; denn nach einer summarischen Aufzählung der Photographien, die ich bei dem Service photographique des Beaux-Arts bestellen könnte, wurde folgende Einschränkung hinzugefügt: „Je crains que cette partie de notre collection officielle soit restée fort incomplète: pendant cinq ans, nos photographes ont été mobilisés, et depuis, il se sont occupés surtout à reproduire les résultats du travail qu'a fait chez nous la Culture Allemande durant ces années, et que le monde civilisé n'oubliera pas, je l'espère." Hier sprach noch zu sehr die Leidenschaft; man mußte warten. Hätte der Herr übrigens geahnt, daß ich während des letzten Kriegsjahres mich (in Breslau) bereits mit den Sarkophagen von Arles beschäftigte und gerade an einem dieser Sarkophage meine erste Entdeckung auf dem Gebiete der Skulpturen machte[1], so würde er seinen Herzenserguß sicher nicht an meine Adresse gerichtet haben.

„En France on s'emballe très vite, et on se déballe plus vite encore!" sagt irgendwo Alphonse Daudet. Ich wußte, daß auch jener Gelehrte sich ändern würde. Als ich mit ihm später zusammentraf, war er tatsächlich ganz umgewandelt. Er fragte mich gleich, ob er mir die wichtigsten Stücke seiner Sammlungen zeigen

[1] Der hier angedeutete Sarkophag ist auf Taf. CXLVI, 2 meines Werkes abgedruckt.

dürfe; und als ich von ihm Abschied nahm, bot er mir seine Dienste an: „Si je suis bon pour quelque chose, disposez de moi!" Wir schieden als gute Freunde.

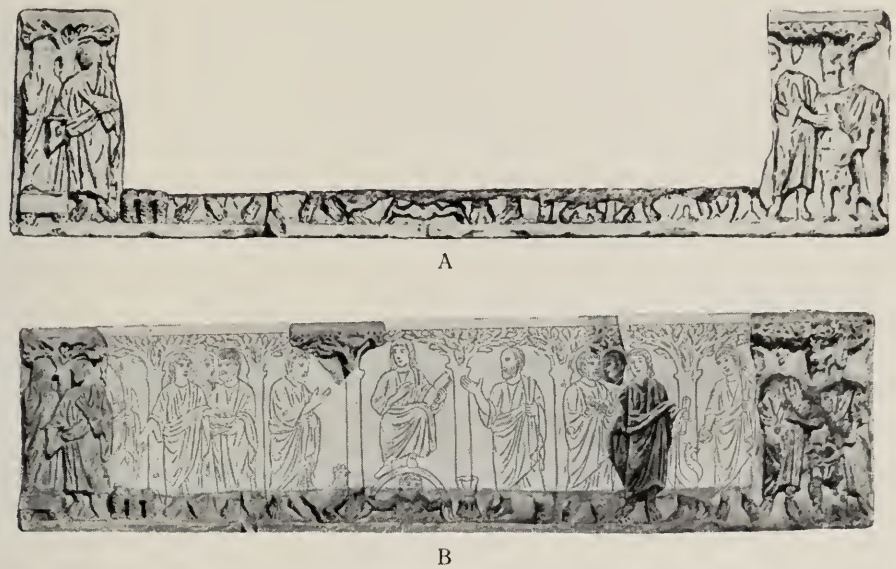
Bei Skulpturen genügt jedoch, wie schon hervorgehoben wurde, die Photographie allein nicht; man muß die Originale selbst gesehen und untersucht haben, um sich einen klaren Begriff vom Inhalt ihrer Darstellungen und ihrem künstlerischen Wert bilden zu können. Daher die unabweisbare Notwendigkeit einer Reise nach Frankreich. Ich machte nun in den drei folgenden Jahren (1925—1927) drei Reisen dahin und dehnte die dritte auch auf Spanien aus. Auf zweien hatte ich das Glück, daß meine amerikanischen Freunde Gustav und Juliet Melms mich begleiteten, jener ein guter Photograph, diese eine distinguierte Künstlerin, der ich schon so manche Photographie von gallischen Sarkophagen verdankte. Die Begleitung war mir von großem Wert, weil von den Funden meistens sofort brauchbare Aufnahmen gemacht wurden.

Das Hauptziel bildete naturgemäß Arles mit seinem Museum, dessen Sarkophage zwar weniger zahlreich sind als die des lateranensischen, aber vor diesen den Vorzug besitzen, daß kein Restaurator sie berührt hat. Gleich bei meinem ersten Besuch wurde ich aufs freundschaftlichste empfangen. Im Museum hatte ich alle Freiheiten, war Herr und Meister. Und als einer der Direktoren, der altehrwürdige Notar Auguste Véran, sah, daß die Ergebnisse meiner Untersuchungen dem Museum zugute kamen, stellte er mir vier kräftige Arbeiter zur Verfügung, die nach meinen Angaben Skulpturen auseinandernahmen, von den Wänden lösten und selbst von weitem herbeischafften, um sie eventuell mit ähnlichen des Museums zusammenzustellen. Eine solche Aufmerksamkeit kann nicht genügend anerkannt werden; sie wurde mir nirgendwo anders zuteil.

Ich merkte gleich, daß Le Blant bei seiner Arbeit über die christlichen Sarkophage von Arles[1] diejenigen des Museums wohl gesehen, aber nicht näher untersucht hat; denn ich fand daselbst Bruchstücke von Skulpturen, welche einige von ihm lückenhaft

[1] Edmond Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Mit 36 ausgezeichneten Tafeln. (Paris 1878.)

veröffentlichte Sarkophage mehr oder weniger vervollständigen. Die Fragmente lagen meistens in den Sarkophagen, wo man sie bei der zu Anfang des verflossenen Jahrhunderts (1805—1813) erfolgten Gründung des Museums deponierte, um sie los zu werden. Bei meiner auf alles sich erstreckenden Durchsuchung sah ich nicht bloß mit den Augen, sondern gebrauchte auch den Tastsinn. Diesem verdanke ich es, daß ich auf eine wichtige, von Le Blant vermißte Skulptur stieß, welche ihm entgangen war, weil man



A

B

Fig. 84. Verstümmelter Sarkophag. Museum in Arles. 4. Jahrh.
A Gegenwärtiger Zustand. — B Wiederhergestellt.

sie als Trägerin von zwei großen Fragmenten, mit der skulpierten Fläche nach unten gekehrt, verwendet hat.

Ein Sarkophag verdient eine besondere Erwähnung. Auf der Vorderseite sind bloß die beiden Eckszenen erhalten; die übrigen wurden bis auf die Füße der Figuren zerstört. Weder Le Blant noch Garrucci, welche beide den Sarkophag veröffentlichten, haben sich nach der Ursache dieser sonderbaren Verstümmelung gefragt. Ein Blick auf unsere Abbildung S. 154 [1], auf welcher der Sarkophag ganz oben zu sehen ist, lehrt, daß derselbe so zugerichtet wurde, um ein heidnisches Monument von ganz ungewöhnlicher Schwere darin unterzubringen, das die Büsten der

[1] Nach Photographie von Gustav Melms.

Glieder einer Familie aus dem ersten Jahrhundert — Vater, Mutter, Sohn und Tochter — darstellt. Dieser sonderbare Vandalismus geschah natürlich ebenfalls bei der Gründung des Museums. Wahrscheinlich waren die Skulpturen, wie so oft, in der Mitte schon beschädigt; denn es ist nicht glaubhaft, daß man einen gut erhaltenen christlichen Sarkophag zerstört haben würde, um ihn als Rahmen eines heidnischen Denkmals zu verwenden. Selbstverständlich ließ ich den unberufenen Eindringling herausheben und daneben aufstellen. In der Voraussetzung, es möchten von den abgeschlagenen Stücken einige im Sarkophag zurückgeblieben sein, schaute ich nach und fand denn auch wirklich drei: zwei kleinere und ein größeres; sie sind alle in meine Rekonstruktion eingefügt. Als ich das größere Fragment auf die am Sarkophaggrund zurückgebliebenen Füße stellte, stand es von selbst. Die beiden Hüterinnen des Museums, Madame und Mademoiselle Agard, Mutter und Tochter, waren bei diesem

Fig. 85. Oben: heidnisches Grabmonument in einem verstümmelten christlichen Sarkophag; unten: Reste von christlichen Sarkophagen. Museum in Arles.

Anblick sprachlos und würden mich wohl für einen Taschenspieler gehalten haben, wenn ich ihnen nicht kurz die Geschichte des Sarkophags erklärt hätte.

Die angeführten Beispiele geben einen Begriff von der wenig sachgemäßen Aufstellung der Monumente des Museums, in welchem heidnische und christliche Skulpturen bunt durcheinander geworfen sind. Und doch könnte man mit wenigen Kosten ein schönes christliches Museum daraus machen und damit zugleich

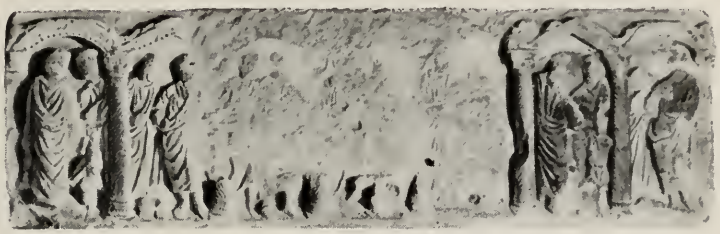


Fig. 86. Verstümmelter Sarkophag in Narbonne.
Kirche des hl. Sergius Paulus. 4. Jahrh.

auch einen großen Anziehungspunkt und eine Erwerbsquelle für Arles schaffen. Ich hätte gern meine Erfahrungen auf diesem Gebiete zu einer wissenschaftlichen Einrichtung des Museums zur Verfügung gestellt, aber man scheint an maßgebender Stelle für christliche Denkmäler noch nicht das genügende Interesse zu haben.

Höchst sonderbar, nur weniger radikal, wurde auch ein Sarkophag in der Kirche des hl. Sergius Paulus in Narbonne verstümmelt. Le Blant, der nach eigener Aussage mehrere Male in Narbonne war, begnügte sich, für die Veröffentlichung desselben mit der Photographie eines ungenauen Gipsabgusses, weshalb auch seine Beschreibung ganz mangelhaft ist. Den Gichtbrüchigen mit dem Bett gibt er als einen Hahn aus und sieht in der Heilungsszene die Ankündigung der Verleugnung Petri [1]. Die mittlere Szene der Vorderseite würde man, meint er, wahrscheinlich erkennen, wenn man die Skulpturen selbst untersuchen könnte. Er kam aber nicht dazu. Um das von ihm Versäumte nachzuholen, machte ich eigens einen Abstecher nach Narbonne und fand,

[1] Sarcophages chrét. de la Gaule, Taf. XLVII, 1, S. 135.

daß der Sarkophag von einem Beichtstuhl verdeckt war. Auf meine Bitte ließ der Pfarrer der Kirche bereitwilligst den Beichtstuhl wegrücken, worauf ich die Skulpturen von dem jahrhundertalten Staube reinigte. Ein junger Geistlicher, Abbé Sigal, der mir dabei in dankenswerter Weise behilflich war, konnte darauf die Photographie für mich machen lassen. So war es mir möglich, eine genaue Beschreibung des Sarkophags zu liefern.

Daß meine Studien nicht bloß die ganzen Skulpturen, sondern auch die Fragmente umfaßten, versteht sich von selbst. Letztere sind schier unübersehbar. In Frankreich waren es zunächst die Hugenotten und Kalvinisten, die vieles zerstörten; dann aber, und vor allem, die Sansculotten der Revolution, welche Sarkophage in Stücke schlugen, namentlich solche, die eine Darstellung des Kreuzes aufwiesen; dieses wurde unfehlbar vernichtet.

In Rom waren es die Barbaren, die während der Belagerungen der Stadt in die unterirdischen Grüfte eindrangen und alle Sarkophage, deren sie habhaft werden konnten, entweder zerstörten oder gewaltsam aufbrachen, weil sie Schätze darin vermuteten. Später taten es, aus demselben Grunde, auch einheimische Barbaren. Noch zu meiner Zeit wurden die bis dahin intakt gebliebenen drei Sarkophage einer kleinen unterirdischen Grabstätte an der Via Latina zertrümmert.

Die Fragmente sind häufig von so winziger Größe, daß man gewöhnlich das Fehlende in Umrissen ergänzen muß, sollen sie für die Forschung von Nutzen sein. Bei meinen Ausgrabungen in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus fand man in den Bodengräbern der Gruft des Damasus weit über hundert, die sich zu einem Sarkopkag zusammensetzen ließen. In der Katakombe des hl. Kallistus waren sie so zahlreich, daß ich ein Museum daraus errichten konnte. In ebenso großer Zahl kamen sie bei der Sebastianskirche, der alten Basilika der beiden Apostelfürsten, und in der Katakombe des Prätextat zum Vorschein.

In Frankreich besitzt die meisten Bruchstücke von Sarkophagen natürlich das Museum von Arles. Viele sind jedoch auch gewandert. Sammler, welche sie in Arles erwarben, brachten sie in die Stadt, in der sie wohnten. Ich fand deren in Avignon, Nîmes, Valence, Die, Servanne, Vienne und Montélimar.

Einer der bilderreichsten und wichtigsten Sarkophage, die je gearbeitet wurden, der von Poitiers, fiel dem Vandalismus der Hugenotten zum Opfer und fristete später ein dürftiges Dasein[1], bis er vollständig verschwand. Im Jahre 1829 fand man davon „dans la cour de l'ancien chapitre de Saint-Hilaire" „quelques fragments", welche „ont été donnés au musée par M. Pestre, curé de l'église"[2]. Meine Hoffnung, es seien inzwischen noch weitere Stücke dazugekommen, hat sich nicht bestätigt. Im Gegenteil! Poitiers hat zwar jetzt drei Museen, aber die Fragmente fand ich in keinem von den dreien, obwohl ich bei meinem Suchen von

Fig. 87. Aus Bruchstücken zusammengesetzter Sarkophag. Krypta des Damasus. 4. Jahrh.

einem ausgezeichneten Kenner von Poitiers, Prof. Abbé Aigrain, aufs freundlichste unterstützt wurde. Zum Glück existieren sie in guter Photographie, welche Le Blant veröffentlicht hat[3].

[1] Siehe meinen Aufsatz „Le due più antiche rappresentazioni della Adoratio Crucis", in: Atti della Pontif. Accad. rom., Memorie II (1927) 136.

[2] Le Blant, Gaule 83, Taf. XXIV, 1; meine Sarcofagi Taf. CXXXXVIII, 1.

[3] A. a. O. Taf. XXIV, 1. Die Photographien, welche Le Blant für seine Veröffentlichung der Sarkophage anfertigen ließ, wurden von Émile Espérandieu, dem Herausgeber des „Recueil", erworben. Der Besitzer stellte sie mit der ihm eigenen Liebenswürdigkeit zu meiner vollständigen Verfügung: „Prenez-en tout ce qui pourra vous servir!" Mit diesen Worten gab er mir die in einer schönen Mappe aufbewahrten Photographien zum Fortnehmen ins Hotel, wo ich mit Muße alle mich interessierenden heraussuchte. „J'ai dévalisé votre

Das Museum von Valence besitzt unter anderm ein Fragment mit einer halben Anastasis und der Enthauptung des hl. Paulus. Als ich es bei meinem Besuch des Museums (20. September 1925) sah, erkannte ich auf den ersten Blick, daß es von einem Sarkophag herrühren müßte, der inhaltlich mit dem lateranensischen 64 verwandt war und von dem ich nach der von Le Blant veröffentlichten „Communication de M. Héron de Villefosse“ [1] weitere Stücke in dem benachbarten Städtchen Die vermutete. Ich teilte meine Vermutung dem mich begleitenden Museumsdirektor M. Plèche mit und hatte die Freude, zu sehen, daß meine Worte auf fruchtbaren Boden fielen; er nahm gleich Notizbuch und Bleistift hervor und fragte mich, ob er sich Notizen über das Gehörte machen dürfte, um sie in der nächsten Sitzung der Société d'Archéologie et de Statistique de la Drôme vorzubringen. „Ça va sans dire!“ antwortete ich. „Notez tout ce que vous voulez.... Mais, je vous dicterai plutôt les notices; ce sera plus commode pour vous!“ Ich diktierte ihm nun eine Beschreibung von dem fast intakten lateranensischen Sarkophag 64, der einen Schluß auf die am Fragment von Valence fehlenden Szenen erlaubt [2].

Meine Vermutung wurde zur Gewißheit, als ich einige Tage später in Die selbst die über der Tür des Hauses von Dr. Long eingemauerten Stücke prüfte. Diejenigen der „Collection du docteur Long“ waren damals leider unter Schloß und Riegel und warteten auf die Teilung unter den Erben, weshalb sie auch mir verschlossen blieben. M. Humbert de Fontgalland, einer der Erben, führte mich mit großem Bedauern vor die versiegelte Türe des häuslichen Museums. Da mir jedoch an den Fragmenten viel gelegen war, so fragte ich auf meiner zweiten Reise von Paris telegraphisch an, ob ich sie sehen und photographieren lassen

collection“, sagte ich, die Mappe ihm zurückstellend. „Tant mieux!“ lautete die Antwort. Für diesen großherzigen Akt spreche ich ihm hier meinen verbindlichsten Dank aus.

[1] Le Blant, Gaule 24 f.

[2] Hierauf bezieht sich die Anmerkung in dem „Bulletin de la Société d'Archéologie et de Statistique de la Drôme (Valence 1929) 66: „Les observations que Mgr Wilpert fit de vive voix au conservateur M. Plèche, furent recueillies par lui sur le champ et communiquées à la Société de la Drôme dans la séance du 20 octobre suivant“ (vgl. Bull. LIX [1925] 381—382).

könnte. Die von dem Diener verfaßte Antwort war negativ: „Non! Pour cause d'absence. — Jean." Das über den Fragmenten schwebende Mißgeschick wurde schließlich dadurch gemildert, daß ich einige Monate später durch gütige Vermittlung meines jungen Freundes Jacques de Font-Réaulx die Photographien davon erhielt. Ich konnte nun einen Aufsatz darüber schreiben, welcher in den Analecta sacra Tarraconensia (Barcelona 1928) unter dem Titel „Les fragments de sarcophages chrétiens de Die" (S. 251—259) erschienen ist und im Bulletin de la Société d'Archéologie et de Statistique de la Drôme 1929 (S. 65—76) fast ganz abgedruckt wurde.

Von der „Perle" der in Arles verfertigten Sarkophage stecken etwa zwei Drittel in Servanne, in der „cour d'honneur" des Schlosses des Herrn Révoil, wo sie allen Unbilden des Wetters ausgesetzt, daher dem Untergang geweiht sind. Ein kleines Bruchstück besaß Abbé Laurent in Arles, der es auf meine Bitte dem städtischen Museum schenkte. Ein größeres, mit dem „Judas bifrons", entdeckte ich im Museum von Nimes; es ist sehr wichtig, weil es die Richtigkeit der Kopie Beauménis in diesem Punkte bestätigt, der Judas beidemal mit einem Doppelkopf abgezeichnet hat, nach Le Blant „détail d'invention pure"[1]. Das Originalfragment gibt Beauméni recht. Ein viertes Bruchstück hatte schon Émile Espérandieu aus der Collection R. Vallentin du Cheylard in Montélimar veröffentlicht, welche mir der Besitzer aufs bereitwilligste zeigte, auch ließ er mir von dem Fragment eine Photographie machen. Meine Bemühungen, die „disiecta membra" im Museum von Arles zu vereinigen, sind namentlich an der „cour d'honneur" gescheitert. „Si vous parvenez à obtenir ... le fragment qui est à Servanne, je m'engage à faire des démarches pour que la ville de Nimes abandonne le sien!" antwortete mir der Direktor der Museen von Nimes, Émile Espérandieu, als ich ihn bat, sein wichtiges Bruchstück abzutreten. Ich konnte den zusammengesetzten Sarkophag nur auf der meinem Aufsatz „Una perla della scultura cristiana antica di Arles" beigegebenen Tafel zeigen[2]. Ebenso ist es mir nicht gelungen, die interessanten in dem Garten eines Professors an dem ehemaligen Kloster der Minimi ein-

[1] Arles 47. [2] Erschienen in Rivista di archeologia cristiana 1925.

gemauerten Fragmente für das nämliche Museum zu erwerben. Der liebenswürdige Besitzer war für seine Person dazu bereit; aber im letzten Moment erinnerte er sich, verheiratet zu sein: „... il faut toucher un mot à ma femme!“ — und diese war entschieden dagegen.

Eine freudige Überraschung bereitete mir schließlich die Société des Amis de Vienne, deren Präsident, Maurice Faure, mir die Photographien der in Vienne aufbewahrten Fragmente altchristlicher Sarkophage mit der Bitte, dieselben in einem Aufsatz zu besprechen, übersandte. Ich brauche wohl nicht zu versichern, daß ich die Bitte gern und sofort erfüllt habe. Von diesen Fragmenten befinden sich die meisten im städtischen Museum. Die drei wichtigsten davon sind nicht bloß „von der gleichen Arbeit“, wie Le Blant schreibt[1], sondern von dem gleichen Sarkophag, und dieser läßt sich auf Grund des Erhaltenen mit annähernder Sicherheit ergänzen. Wir bringen die Rekonstruktion in Fig. 101 als Schlußvignette[2]. Zwei weitere Stücke, die von Sarkophagdeckeln herrühren, sind in einem Hause am Rathausplatze von Vienne eingemauert. Das interessantere zeigt den seltenen Kampf Davids und Goliaths, den man bis jetzt unvollständig kannte, weil das linke Drittel der Skulptur von einer Holzverkleidung bedeckt war. Maurice Faure durfte davon soviel entfernen, als notwendig war, um für mich zwei provisorische Aufnahmen machen zu lassen. Man kann jetzt die aus vier Figuren zusammengesetzte Darstellung genau bestimmen: David hat den Stein eben abgeschleudert, und Goliath, tödlich getroffen, ist am Hinsinken und streckt die Rechte aus, um weniger hart zu fallen; der Engel Gottes, der David beschützte, schwingt bereits die Palme des Sieges, während der Engel Goliaths, d. i. des Satans, die von dem Pallium verdeckten Arme hängen läßt, ebenso unfähig zu schaden wie die Löwen Daniels, das Seeungeheuer des Jonas und die Sirenen des Odysseus. Beide Engel entsprechen sich als Gegenstücke und haben die gleiche Gewandung; nur das Schuhwerk ist verschieden: der Engel Gottes trägt wie immer Sandalen, der Engel des Satans

[1] Gaule 20.

[2] Siehe Wilpert, Les fragments de sarcophages chrétiens de Vienne, in: Rivista 1930, Fig. 1 u. 2. Vgl. Garrucci Taf. 352, 1; 353, 1. Le Blant, Gaule XI, 3; LV, 1. Meine Sarcofagi Taf. XVI, 3; CXXXXV, 7.

Schuhe mit langen Riemen; und um diese zu zeigen, hat er das Bein bis zum Knie entblößt, ähnlich wie bei der heutigen Mode der Damenwelt. Was für ein Riesenunterschied zwischen dem lakonischen Fresko der Domitilla-Katakombe (Fig. 2) und dieser beredten Skulptur! An ihrer Stelle allen Unbilden ausgesetzt, wird sie in absehbarer Zeit zu Grunde gehen.

In Rom haben wir das gleiche Übel. Von den Fragmenten nenne ich bloß das wichtigste: das mit dem „Iesus pronubus", welches ebenfalls im Freien eingemauert ist[1]. Hier besteht zum Glück die begründete Hoffnung, daß der Besitzer, Don Giovanni Torlonia, das Stück in Sicherheit bringen wird[2].

Dank der stereotypen Form, in welche die alten Künstler ihre Darstellungen gewöhnlich kleideten, genügen öfters kleine Reste, um die ganze Szene zu rekonstruieren. In meinem Werke über die Sarkophage finden sich viele Tafeln, welche aus lauter Fragmenten bestehen, die ich ergänzt habe. Aus den ergänzten Stücken will ich hier nur zwei anführen, die ein größeres Interesse beanspruchen dürfen. An erster Stelle erwähne ich jenes, das mir den Sinn von einer Reihe von Hirtendarstellungen erschlossen hat. Bekanntlich pflegte man früher bei der Auslegung keinen Unterschied zwischen den bärtigen und den bartlosen Hirtengestalten zu machen; die Künstler hätten, so glaubte man, stets den Guten Hirten gemeint und ihn rein zur Abwechslung bald jugendlich bald bärtig gebildet. René Grousset ging sogar so weit, daß er den bärtigen Guten Hirten für eine „Entartung" der Kunst hielt und sie den Bildhauern zuschrieb, die er sonderbarerweise tief unter die Maler stellte: „... le bon Pasteur vieillit, et son visage devient barbu. C'est là encore un exemple de cette tyrannie qu'exerçaient les traditions d'atelier. Les figures ... de pasteurs âgés sont revenues parfois sous le ciseau des ouvriers, alors même qu'ils transcrivaient ce type déjà fixé par l'art chrétien, et elles en ont altéré le caractère" usw.[3] Das kam mir zwar etwas

[1] Wilpert, Sarcofagi Taf. LXXIV, 3.

[2] Zu einem Sarkophag des Spitals von San Giovanni, der als Blumenvase diente, vgl. Wilpert, Restauro di sculture cristiane antiche e antichità moderne, in: Rivista di archeologia cristiana 1927, 7. Heute ist er im Empfangsaal aufgestellt.

[3] A. a. O. 23.

übertrieben vor; im übrigen fuhr ich aber, wie er und alle andern, fort, bärtige und unbärtige Darstellungen des Guten Hirten anzunehmen. Dieser Zustand dauerte bis Januar 1921. Da stieß ich im zweiten Stockwerk der Kallistus-Katakombe auf ein Sarkophagfragment, das mit feuchter Erde bedeckt, infolgedessen ganz unförmig war und von niemand beachtet wurde. An die Oberfläche gebracht und gereinigt, zeigte es ein unverkennbares,

Fig. 88. Petrus als Hirt mit Krummstab. Sarkophagfragment im Museum von S. Callisto. 3. Jahrh.

nur an der Stirn durch einen Schlag mit der Picke verletztes Porträt des Apostelfürsten, der als Hirt gekleidet war und sich auf den krummen Hirtenstab stützte. Ich muß gestehen, daß diese Entdeckung mich im ersten Augenblick nicht sonderlich entzückte; denn ich erkannte gleich die Notwendigkeit einer Revision der Kapitel über den Guten Hirten und Petrus. Das Ergebnis der Untersuchung stellte fest, daß die Bildhauer schon im 2. Jahrhundert anfingen, den Apostelfürsten auch als Guten Hirten im vollen Sinne des Wortes abzubilden; diesem hatte ja der Herr seine Herde vor seiner Himmelfahrt feierlich zur Hut übergeben. Die Darstellungen Petri als Hirten sind sogar mannigfaltiger

als die des Guten Hirten selber, wie ich in meinem Werke über die Sarkophage (I 129 ff.) gezeigt habe. Der Unterschied der Darstellungen Petri und des Guten Hirten besteht einzig und allein in dem Bart, welcher indes bald länger, bald kürzer ist, geradeso wie in den übrigen Szenen des Apostels. Auf einem der erst vor kurzem entdeckten, noch unedierten vier Sarkophage ist Petrus in der Ansage der Verleugnung ebenfalls nur durch einen Bart gekennzeichnet; im übrigen hat sein Kopf nichts von dem eigentlichen Typus Petri an sich, und doch ist seine Identität durch den Inhalt der Darstellung gesichert. Dies muß der Interpret bei den Hirtenbildern Petri stets im Auge behalten [1].

Nachdem ich die Wichtigkeit des kallistinischen Fragments erkannt hatte, kehrte ich in die Katakombe zurück, um mich nach weiteren Stücken des Sarkophages umzuschauen. Ich fand gleich noch ein zweites, das zwar nicht viel größer als das erste ist, aber einen besonderen Wert hat, weil es sich an dieses anschließt und etwas von dem benachbarten Riefenfeld enthält. Beide stammen von dem rechten Eckbild eines fünfteiligen Sarkophags. Ein um die nämliche Zeit in einem der vatikanischen Magazine gemachter Fund setzte mich schließlich in den Stand, die Lücke mit Sicherheit auszufüllen. Die wiederhergestellte Skulptur zeigt den Apostelfürsten auf der Suche nach dem verlorenen Schäflein; wir sehen, wie er es auf einem Berge findet und wie er es liebkost, um es zu bewegen, ihm zu folgen [2]. Von dieser lieblichen Gruppe habe ich, wie bemerkt, noch ein zweites Beispiel festgestellt, aber auch nur in einem Bruchstück; eine vollständige Szene harrt noch der Entdeckung.

Die Skulpturen mit der Darstellung des Apostelfürsten als Guten Hirten sind sehr zahlreich und noch immer im Zunehmen

---

[1] Auf den Lampen, die doch so viele Gegenstände der altchristlichen Kunst bieten, fehlt bis heute Petrus als Hirt. Da kommt auch der Gute Hirt äußerst selten vor. Herbert Wollmann, der Besitzer der größten Lampensammlung (ca. 3000 Stück), versichert mir, daß er keine solche aus dem vierten und den folgenden Jahrhunderten kenne. Dieses stimmt zu der Tatsache, daß die Hirtenbilder zum größten Teil vorkonstantinisch sind.

[2] Das Nähere darüber in meinen Sarcofagi, Text S. 64, Taf. CXXXXIV, 4; S. 149 f.

Fig. 89. Scheinsarkophag mit Petrus als Hirt.
Vom Vatikan. 3. Jahrh.

begriffen. Auf eine bin ich ganz neulich (26. Juli 1929) gestoßen. Dieses Mal ist es nicht ein Sarkophagfragment, sondern ein rechtwinkliger, oblonger Block aus schwärzlich geadertem Marmor, 1,15 m lang, 0,60 hoch, an der Basis 0,37, oben 0,36 dick. Durch eine muldenförmige Ausmeißlung wurde er in späterer Zeit zu einer Sitzbank zugerichtet und als solche auch verwendet.

Das war aber nicht die ursprüngliche Bestimmung des Blockes. Die eine Schmalseite ist mit einem Relief verziert, dessen Orientierung sie als die linke erweist: das Bild zeigt Petrus, wie er mit einem gehörnten Schaf auf den Schultern hastig zwischen zwei Bäumen schreitet; zu seinen Füßen hockt nach Art eines Hundes ein gleichfalls gehörntes Schaf. Trotz des Mißverhältnisses zwischen Ober- und Unterkörper in der Hirtengestalt möchte ich die Skulptur noch in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts datieren; denn die Arbeit ist flott, der Stil leicht und Gewandung wie Tragweise antik. Die Vorderseite des Blockes ist zwar

geebnet, aber nicht geglättet. Der in der Mitte angebrachte, keilförmige Einschnitt[1], dessen Abschluß nach oben leider durch die spätere Überarbeitung zerstört ist, beweist, daß hier irgend ein Schmuck, vielleicht in einem andern Material, z. B. in Silberblech oder Bronze, befestigt war. Der Schmuck als solcher ist selbstverständlich, denn es handelt sich ja um die vor allem sichtbare

Fig. 90. Petrus als Hirt mit Schaf auf den Schultern. Vom vatikanischen Scheinsarkophag. 3. Jahrh.

Vorderseite. Die Rückseite ist gleichmäßig geglättet, aber ohne alle Verzierung, ein Zeichen, daß der Block nicht isoliert stand, sondern an die Wand einer Kammer angelehnt war. Die rechte Schmalseite ist wieder bloß geebnet; der in der vorderen Ecke angebrachte rechteckige Ausschnitt (0,12 m × 0,9 m) läßt schließen,

[1] Der Einschnitt ist ca. 4 cm breit und 7 cm tief.

daß hier noch ein Stück hinzugefügt war, offenbar mit einem der linken Schmalseite entsprechenden Relief. Wegen des Einschnittes in der Mitte kann es sich nur um eine Platte von etwa 5 cm Dicke gehandelt haben. Der Block hatte somit das Aussehen eines angestückten Scheinsarkophages. In der Tat versah er auch den Dienst eines solchen, denn das Relief verleiht ihm einen funeralen Charakter. Selbstverständlich kann er bloß in einer Kammer aufgestellt gewesen sein, die nur Bodengräber, formae, hatte. Dies steht auch in vollem Einklang mit dem Fundort, dem vatikanischen Gebiet, das wegen des Lehmbodens nur oberirdische Cömeterien, nicht Katakomben hatte.

Scheinsarkophage sind ein fast unbekannter Gegenstand in der christlichen Archäologie, obgleich die Ausgrabungen mehrere und bedeutsame Stücke geliefert haben. Die wenigen Nachahmungen in Stuck abgerechnet, sind es mäßig dicke Steinplatten, die in ihrem Reliefschmuck die Fronten von Sarkophagen, manchmal auch noch mit dem Deckel zusammen nachahmen und die gewöhnlich an der Vorderwand von Arkosolien befestigt waren[1]. In der Kallistus-Katakombe fand de Rossi unweit von der Papstgruft ein großes Stück einer solchen Platte; sie hat in der von Damasus vor dem Arkosol errichteten Verstärkungsmauer ihren Abdruck zurückgelassen[2]. Der Zweck dieser Platten war, die gewöhnlich schmucklose Vorderwand des Arkosols zu schmücken; denn vor das Arkosol wurde ja der Altartisch zur Abhaltung der Totenmesse, des „sacrificium pro dormitione", aufgestellt. Da in unserem Falle die Kammer, wie bemerkt, keine Arkosolien, sondern nur Bodengräber hatte, gab man dem Block das Aussehen eines Scheinsarkophags, cenotaphium, um den Altartisch davor aufstellen zu können[3].

Es muß noch hervorgehoben werden, daß auf dem von de Rossi in S. Callisto gefundenen Bruchstück des Scheinsarkophags in

---

[1] Wilpert, Sarcofagi Taf. XXXVI, 1; LIV, 2; LVII, 2 u. 4; LXXVI, 3; LXXXVII, 1; CXVIII, 2; CXXXIV, 5.

[2] A. a. O. Taf. LVII, 4.

[3] Bis zu einem gewissen Grade kann man sagen, daß der Scheinsarkophag in dem Katafalk weiterlebt, der ein monumentales Scheingrab vorstellt. Der Zweck beider ist der gleiche: dem der Totenfeier beiwohnenden Gläubigen das Grab im Abbild zu vergegenwärtigen.

der Mitte der Gute Hirt mit dem Schaf auf den Schultern und in der rechten Ecke eine verschleierte Orans, also die beiden funeralen Gestalten κατ' ἐξοχήν, abgebildet sind, was dem uralten Gebet entspricht, Gott möge dem auf den Schultern des Guten Hirten davongetragenen Verstorbenen die ewige Seligkeit schenken: „Quemque boni Pastoris humeris reportatum in comitatu aeterni Regis perenni gaudio et Sanctorum consortio perfrui [Deus] concedat."[1] Das erhaltene Relief unseres Scheinsarkophags zeigt den Apostelfürsten, wie er das Schaf auf den Schultern trägt, entweder in den Himmel oder zur Herde; im ersten Falle würde ihm auf dem verlorenen Relief am besten eine Orans, im zweiten der Gute Hirt entsprechen.

Der Scheinsarkophag wurde von dem jetzigen Besitzer, Commendatore Pericle Staderini, aus dessen Vigna bei der Kapelle der Madonna del Riposo in den Garten seines benachbarten Villinos an der Via Aurelia, Nr. 147, überführt, wo ich ihn gelegentlich der Besichtigung heidnischer Monumente entdeckt habe und sogleich photographieren ließ. Bei seiner Zentnerschwere wird er nicht weit gewandert sein; es ist vielmehr anzunehmen, daß er vom Vatikan stammt. Als Unikum ist er von einem ganz besondern Wert und von allgemeinem Interesse; ich glaubte ihn daher sofort, mit einem vorläufigen Kommentar, veröffentlichen zu sollen.

Das Bruchstück, über das ich jetzt einige Worte sagen möchte, gehört zu einer Familie von Darstellungen, die schon heute in mehr als zwanzig Beispielen vertreten ist. Es bietet eine herrlich erhaltene Figur des hl. Paulus neben einer Palme und zwei Schäflein und wurde vor drei Jahren auf dem modernen Friedhof bei der Sebastianskirche gefunden. Wegen der ungewöhnlichen Schönheit der Skulptur hat ein französischer Archäologe, H. Chéramy[2], das Fragment sofort und mit folgender Erklärung veröffentlicht: „Der hl. Paulus, predigend.... Die Schäflein, welche die Christen symbolisieren, recken die Köpfe und spitzen die

[1] Murat., Liturg. rom. I 751.

[2] G. Goyau und H. Chéramy, Le visage de Rome chrétienne (Genf 1926) 16: „S. Paul prêchant. Sarcophage récemment découvert à St-Sébastien hors les murs. Les brebis qui représentent les chrétiens, relèvent la tête et dressent l'oreille."

Ohren.“ Da keine Hoffnung vorhanden war, die Ausgrabungen in absehbarer Zeit fortzusetzen, so ergänzte ich das Fragment, um es in meinem Sarkophagwerk zu bringen. Die Verhältnisse wurden jedoch etwas günstiger; nach zwei Jahren nahm man, infolge meines Drängens, die Ausgrabungen wieder auf und schon am zweiten Tage fand man die Stücke, die sich an das Fragment anschließen und zu einer häufig dargestellten Szene vereinigen, die in der Hauptsache der von mir ergänzten gleicht.

Fig. 91. Paulus, von einer Gesetzesübergabe an Petrus. Fragment von einem Sarkophage.

Abgebildet ist Christus, wie er dem mit dem Kreuz beladenen Petrus die Rolle übergibt. Die Szene stammt aus der Monumentalkunst und wurde allem Anscheine nach für eine Taufkirche, vermutlich für die älteste, die lateranensische, komponiert, und nicht für die Apsis der alten Peterskirche, wie man fälschlich annimmt. Der Grund ist ein sehr einfacher: bei aller ihrer Wichtigkeit gehört die Gesetzesübergabe zu den Szenen des Apostels aus seinem irdischen Dasein, während ein Apsisbild den Heiligen gewöhnlich in der himmlischen Seligkeit zeigt.

Über die Bedeutung der Szene waren die christlichen Archäologen, von de Rossi angefangen, im wesentlichen um so mehr

einig, als die alten Künstler selbst sie erklärt haben, indem sie in die offene Rolle die Worte schrieben: DOMINVS LEGEM DAT („Der Herr gibt das Gesetz [dem Apostel Petrus]"). Letzteres hat der Beschauer zu ergänzen, denn Petrus ist ja der Empfänger. Die Inschrift hat sich noch auf den Mosaiken des Mausoleums

Fig. 92. Übergabe des Gesetzes an Petrus im Beisein des Paulus. Rekonstruktion der Szene mit dem Bruchstück Fig. 91.

der Konstantina und des neapolitanischen Baptisteriums sowie auf der Malerei der Katakombe von Grottaferrata erhalten. Ohne Zweifel wird sie auch auf der einen oder der andern Skulptur aufgemalt gewesen sein, ist aber verblaßt.

In die Erklärung der so einfachen und so oft dargestellten Szene brachte der Marburger Professor Theodor Birt Verwirrung. Die aus seinen Studien über die Buchrolle in der Kunst gewonnenen

Fig. 93. Übergabe des Gesetzes an Petrus im Beisein des Paulus. Teil einer Sarkophagfront, zu der das Bruchstück Fig. 91 gehörte Museum von S. Sebastiano. 4. Jahrh.

Resultate auf die Darstellungen der Gesetzesübergabe an Petrus anwendend, glaubte er versichern zu dürfen, daß es unmöglich sei, eine offene Rolle zu übergeben; diese „würde dabei kläglich auseinanderfallen". Außerdem müsse das „Überreichen des Buches" mit der Rechten, nicht mit der Linken geschehen. Aus diesen Gründen könne von einer Gesetzesübergabe nicht die Rede sein. Der Sinn sei ganz anders: Petrus „fange nur das hängende Rollenende in einem Tuche auf", „erscheine somit als der Schützer des Logos". Seine Deutung zusammenfassend, schreibt Birt: „Allen diesen Bildern [der Gesetzesübergabe] ist gemeinsam, daß Christus die Lesung unterbrechend das entrollte Buch hochhält, um es der Welt zu zeigen, sowie daß Petrus im Laufschritt herbeieilt; er will rasch helfen, daß dem Buche nichts Übles widerfahre, daß es nicht den Staub der Erde berühre."[1] Hinter diesen frommen Sätzen verbergen sich grobe Irrtümer. Birt ignoriert zunächst, daß Christus die Rechte zum Gestus des an den Apostel gerichteten Befehles erhoben hat, daß er ihm: PETRE SVME („Nimm, Petrus!") zuruft, ähnlich wie auf dem oben abgebildeten Fresko der Viktualienhändler einem seiner Untergebenen „Nimm, Sekundus!" zuruft und ihm dabei mit der Linken eine geöffnete Rolle überreicht[2]. Die Rechte Christi ist also schon beschäftigt; die Überreichung der Rolle muß demnach, allem Widerspruch des Prof. Birt zum Trotz, mit der Linken geschehen.

Der Befehlsgestus Christi ist folgenschwer; denn der Herr gibt das Gesetz nicht schlechthin, sondern befiehlt implicite, es zu verkündigen, zu lehren, und das Gesetz bedeutet, wie gesagt, den Inbegriff aller Glaubenswahrheiten und Glaubensvorschriften. Da Petrus als Repräsentant des Apostelkollegiums auftritt, so ist es bemerkenswert, daß Matthäus den Bericht von der Aussendung der Apostel an das Ende seines Evangeliums setzt und den Bericht selbst ebenfalls mit dem Befehlsgestus schließt: „....gehet hin und lehret alle Völker ... und lehret sie alles halten, was ich euch befohlen habe; und siehe, ich bin bei euch alle Tage bis ans Ende der Welt."[3] Der Befehlsgestus ist also in der

[1] Buchrolle S. 16 185 323.
[2] Siehe oben Fig. 13, S. 21.
[3] Matth. 28, 19 f.

Gesetzesübergabe ebenso selbstverständlich als notwendig und bedeutungsvoll. Die Rolle muß sodann geöffnet sein, denn sie ist ja dazu bestimmt, die Worte DOMINVS LEGEM DAT aufzunehmen, wodurch die alten Künstler selbst die Szene erklärt haben. Alles dieses scheint Birt entgangen zu sein, wie er auch übersehen hat, daß die Szene idealer Natur ist, sich so in der Wirklichkeit nicht abspielte. Bei idealen Szenen lassen sich die Künstler aber nicht schulmeistern; da setzen sie sich über so manche von Natur und Zeit vorgeschobene Schranke hinweg.

Welcher Art die Beweggründe waren, die Birt zu diesem verunglückten Ausfall gegen die Gesetzesübergabe an Petrus bewogen, läßt uns L. v. Sybel erraten, der die zuerst von de Rossi aufgestellte Deutung zwar zugibt, sie aber sofort illusorisch macht: „Eine Gesetzesübergabe würde", meint er, „keinesfalls eine Übertragung des Kirchenregiments, eben an Petrus, bedeuten. . . ."[1] Die Auslegung, gegen die er Front macht, ist gerade die richtige: dem Apostelfürsten Petrus gibt, wir wiederholen es, der Herr unmittelbar vor seiner Himmelfahrt feierlich das Gesetz und erteilt ihm zugleich den Auftrag, das Gesetz zu verkünden; und Petrus wird es dann seinen Nachfolgern, den römischen Bischöfen, vermachen. Daher hebt der hl. Ignatius unter den Ruhmestiteln der Kirche Roms auch den hervor, daß er sie „im Besitze des Gesetzes Christi" nennt[2]. Unsere Darstellungen zeigen, wie sie in diesen kostbaren Besitz gelangt ist. Petrus wird dadurch tatsächlich zum Nachfolger Christi im Vorsteheramt der Gesamtkirche eingesetzt, und diese ist hier durch die erste und vornehmste, durch die Kirche Roms repräsentiert. Wir verstehen jetzt, warum die alten Künstler es für notwendig erachtet haben, die Szene zu erklären.

Besonders wichtige Glaubenswahrheiten sind im Alten Testament vorgebildet; so z. B. die Auferstehung Christi durch die Ausspeiung des Jonas, die Himmelfahrt durch die Fahrt des Elias, die Taufe durch das Quellwunder in der Wüste, die Eucharistie durch das Manna usw. So ist es auch mit der Gesetzesübergabe an Petrus, welche ihr Vorbild in der Gesetzesübergabe an Moses

[1] Christliche Antike II 152 A. 1.

[2] Ep. ad Rom., Überschrift; bei Funk, Patr. apost. I 212.

hat. Ich habe schon öfters darauf hingewiesen, zuletzt in meinem Werke über die Sarkophage (S. 175). Ein vor kurzem (Mai 1929) in Tarragona entdeckter Sarkophag erhebt meine Behauptung zur Gewißheit. Auf ihm übergibt die aus Wolken ragende Hand Gottes die Rolle nicht Moses, dem Vorbild, sondern dem Vorgebildeten — Petrus —, und in dem entrollten Volumen ist das Monogramm Christi eingraviert, um anzudeuten, daß Christus der Inbegriff des

Fig. 94. Übergabe des Gesetzes Christi durch die Hand Gottes an Petrus. Von einem Sarkophag in Tarragona. 5. Jahrh.

übergebenen Gesetzes ist. Der Sarkophag stammt aus dem 5. Jahrhundert. Ich werde ihn in dem zweiten Band meiner „Sarcofagi" veröffentlichen; hier bringe ich bloß das uns interessierende linke Eckfeld.

Der Gesetzesübergabe wohnt der hl. Paulus fast immer, und zwar gewöhnlich mit dem Gestus des Akklamierens bei, wodurch er seine Genugtuung über die getroffene Wahl Petri kundgibt. Auf dem Fragment von S. Sebastiano (Fig. 91) hat er die Rechte untätig im Pallium, was eine Ausnahme ist. Man sieht nun schließlich, wie verfehlt es war, ihn als „predigend" zu deuten.

Im Ergänzen muß man eine gewisse Übung haben, sonst macht man womöglich noch größere Schnitzer, wie z. B. Héron de Ville-

fosse, der das linke Bein einer Eva auf einem Fragment von Die für den „Blindgeborenen“ ausgab. Ganz ähnlich erging es einem guten Freunde, den ich nicht nennen möchte, weil er falsch unterrichtet war: er hat das rechte Bein einer zweiten Eva desselben Fragments für den „Fisch des Tobias“ erklärt. Selbst Carl Robert, der Herausgeber der heidnischen Sarkophage und Verfasser einer 1919 erschienenen „Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke“ [1], wußte sich angesichts der verstümmelten Skulpturen des Deckels des berühmten Bassus-Sarkophags [2] keinen Rat, als ich ihn brieflich darüber befragte; er schlug mir vor, zu

Fig. 95. Sarkophag des Junius Bassus.
Grotten von St. Peter. Aus dem Jahre 359.

„erwägen, ob die Deutung nicht auf dem Gebiet der Heiligen Schrift oder der christlichen Legende zu suchen ist, worauf auch die Tracht und das Rollenbündel hinzudeuten scheinen“ [3]. Dabei weist der mit dem Panther spielende Dionysos, dem der Oberkörper fehlt, ganz unzweideutig auf den heidnischen Charakter dieser Skulpturen hin. Gerade deshalb, weil sie heidnisch sind, schlug man sie ja zur Hälfte weg und bedeckte den Rest mit

[1] Carl Robert, Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke (Berlin 1919).

[2] Veröffentlicht von de Waal, Zur Chronologie des Bassus-Sarkophags in den Grotten von S. Peter, in: Röm. Quartalschr. 1907, Taf. II, S. 117—134.

[3] Brief vom 3. Juli 1919.

hartem Stuck, wodurch sie vollständig unsichtbar wurden. De Waal, der den Bassus-Sarkophag in einer Monographie mit vortrefflichen Tafeln herausgab, nahm sich, nebenbei gesagt, die Mühe, den Stuck sorgfältig zu entfernen, ohne zu ahnen, daß er dadurch ein wichtiges historisches Dokument zerstörte. Das Rollenbündel sodann, auf das Robert sich beruft, ist ganz indifferenten Charakters, und aus der Tracht folgt nur, daß außer zwei Frauengestalten zwei Senatoren abgebildet waren. Schließlich haben wir aus dem „gekoppelten", für Robert „unverständlichen Gegenstand" zu schließen, daß unmittelbar daneben, wo die Füße eines Tisches zu sehen sind, eine Mahlszene abgebildet war; denn der Gegenstand ist gewöhnlich nicht ein Schriftrollenbehälter, sondern ein Doppelkorb mit zwei Amphoren, die mit Wein gefüllt waren. Meine Deutung des fraglichen Gegenstandes stützt sich besonders auf eine in der Unterkirche der Kathedrale von Porto Torres in Sardinien aufbewahrte Skulptur mit der Darstellung einer Mahlszene, in der die beiden aus dem hohen Doppelkorb herausschauenden Amphoren deutlich an ihren zwei Henkeln zu erkennen sind.

Das Studium der Skulpturen war für mich sehr lohnend, weil reich an neuen Resultaten. In den Katakomben besaß selbst ein Totengräber (fossor) wie Diogenes eine Kammer mit Malereien (Fig. 44—46, S. 66 f.), von denen eine ihn selbst mit seinen Werkzeugen darstellte; wir finden sogar eine Gemüsefrau, die sich in einem Arkosol abbilden ließ, wie sie ihr Gemüse feilbietet, zusammen mit religiösen Darstellungen. Der Sarkophag dagegen war Sache des Luxus, den bloß der Reiche sich leisten konnte. Da der Reiche aber zugleich auch der Gebildete war, der sich nicht leicht mit etwas zufrieden gab, so sind die Skulpturen in der Regel kunstvoller, ich möchte fast sagen, vornehmer als die Malereien. Sie sind dazu auch klarer, weil der Bildhauer es liebt, gewöhnlich mehrere Figuren in seine Kompositionen aufzunehmen, wogegen der alte Maler sich auf das Notwendigste beschränkt. Endlich sind die Darstellungen in der Skulptur ungleich zahlreicher. Viele Szenen, die öfters darin anzutreffen sind, fehlen bis jetzt in der Malerei. Ich nenne die Unterweisung im Glauben, mit welcher die christlichen Bildhauer den Anfang machten, ferner

die Katechese des Diakons Philippus, Odysseus mit den Sirenen, den Durchgang der Israeliten durch das Rote Meer, den Einzug Christi in Jerusalem, die Verurteilung Christi durch Pilatus, die Anastasis, besonders aber mehrere Darstellungen, die den Apostelfürsten Petrus zum Gegenstand haben und in der Mehrzahl erst in der Friedenszeit entworfen wurden. Bei diesen letzteren dürfte das mit ein Grund sein, warum sie in der Grabmalerei fehlen, denn die Maler begnügten sich in jener Periode meistens damit, einige aus dem 2. und 3. Jahrhundert übernommene Szenen zu wiederholen, während in der Skulptur ein steter Fortschritt zu verzeichnen ist.

Wie kann man aber den an den Mastbaum gebundenen Odysseus und die Sirenen, die doch so ausgesprochen heidnisch sind,

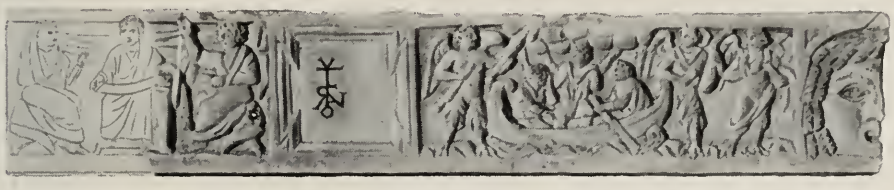


Fig. 96. Odysseus mit den Sirenen. Kirchliche Katechese. Sarkophagdeckel im Museum von S. Callisto.

unter die christlichen Darstellungen rechnen? Die Frage ist berechtigt, denn die Archäologen selbst, de Rossi an der Spitze, hatten die gleichen Bedenken und erblickten darin eine der auf heidnischen Sarkophagen dargestellten Szenen, welche klassisch gebildete Christen in heidnischen Offizinen gekauft hätten, um sie für ihre Gräber zu verwenden, weil die Szenen einer christlichen Deutung fähig wären. Als daher de Rossi bei seinen Ausgrabungen in der Katakombe des Kallistus ein großes Stück eines Sarkophagdeckels mit einer vollständig erhaltenen Darstellung des Odysseus und der Sirenen fand, ließ er es, im Glauben, daß es eine heidnische Skulptur sei, in das profane Museum des Lateran schaffen. Seine Ansicht teilten alle andern Archäologen. Wir beschränken uns auf die Namen von Robert, Benndorf und Schöne, die das Fragment als heidnisch veröffentlichten.

Das war ein Irrtum. Der Sarkophagdeckel wurde von einem christlichen Künstler gearbeitet. Die Archäologen haben aus-

nahmslos übersehen, daß die Darstellung sich ganz wesentlich von der heidnischen unterscheidet. Was die Schiffer betörte und zum Scheitern brachte, war nach dem klassischen Mythus der bezaubernde Gesang, in der darstellenden Kunst die bezaubernde Musik der Sirenen. Deshalb halten diese, halb als Jungfrau, halb als Raubvogel geformten Mischwesen auf den heidnischen Denkmälern stets Musikinstrumente und sind als spielend dargestellt. Auf unserem Sarkophagdeckel haben nur zwei von ihnen Musikinstrumente: die erste eine Doppelflöte und die zweite eine Lyra. Die dritte ist dagegen ganz anders aufgefaßt: sie unterscheidet sich von ihren Genossinnen durch die Gewandung und das Attribut, da sie mit Tunika und Pallium, den Gewändern der heiligen Gestalten, bekleidet ist, in der linken Hand eine Schriftrolle hält und mit der Rechten den Redegestus macht, also vollständig einem christlichen Lehrer gleicht. Daß aber ihre Lehren gefährlich sind, zeigen die Raubvogelkrallen, die unter der verführerischen heiligen Tracht zum Vorschein kommen. In der dritten Sirene wollte der Künstler offenbar den falschen, also den häretischen Lehrer kennzeichnen.

Das ist auch tatsächlich die Deutung, welche der große Kirchenlehrer Hippolyt von Rom dem Mythus beilegt. „Odysseus", sagt er, „verstopfte den Seinigen die Ohren mit Wachs, sich selbst ließ er aber an den Mast", Symbol des Kreuzes, „binden, um das Schiff an den Sirenen vorbeizuführen, ohne von ihrem Gesang betört zu werden. So muß es auch der Gläubige tun; schwach wie er ist, soll er seine Ohren den häretischen Lehren verschließen, um sich von ihnen nicht, wie von dem süßen Gesang der Sirenen, verführen zu lassen; will er sie aber um jeden Preis kennen lernen, so soll er sich an das Kreuzesholz Christi binden lassen; nur so, die Hoffnung fest auf das Kreuz gerichtet, wird er im Glauben unerschütterlich bleiben." Diese Deutung ist es, die der Bildhauer zum Ausdruck bringen wollte: die beiden ersten Sirenen haben ihr Spiel aufgegeben und werfen sich gegenseitig einen fragenden Blick zu, als wenn sie sagen wollten: „Da ist Hopfen und Malz verloren; gegen diesen können wir nicht aufkommen!" Der an den Mast gebundene Odysseus führt denn auch sein Schiff unversehrt an den Sirenen vorüber.

Die hier abgedruckte Auslegung, die der hl. Hippolyt von dem Mythus gibt, und der Sarkophagdeckel, der ihn darstellt, sind ungefähr gleichzeitig, d. i. aus dem Anfang des 3. Jahrhunderts. Daß jene diesen erklärt, kann schließlich um so weniger bezweifelt werden, als das großenteils zerstörte Gegenstück dazu die kirchliche Katechese darstellte. Von dieser ist noch so viel erhalten, daß ich sie mit Sicherheit rekonstruieren konnte.

Ich nannte weiter oben neben Odysseus die Katechese des Diakons Philippus, die noch vor kurzem eine unbekannte Größe in unserer Wissenschaft war. Ich fand sie, weil ich sie voraussetzte und suchte. War die Darstellung des Odysseus und der Sirenen gegen die falschen Lehren gerichtet, so die der Katechese des Philippus gegen das Aufschieben der Taufe. In den ersten Jahrhunderten kam es bekanntlich öfters vor, daß Katechumenen am Ende ihrer Unterweisung die Wahrheit der christlichen Religion zwar anerkannten, den Empfang der Taufe aber hinausschoben, gewöhnlich bis zu einer schweren Erkrankung. Ein illustres Beispiel haben wir an Konstantin d. Gr., der sich in Nikomedien auf dem Todesbett taufen ließ. Eusebius erzählt, daß der Kaiser, seitdem er in der Taufe, nach dem damaligen Brauch, mit den weißen Gewändern bekleidet worden war, den Purpur nicht mehr anrühren wollte; er starb innerhalb der Oktav nach Empfang der Taufe. Ihm war es also noch gelungen, als Gläubiger, fidelis, aus der Welt zu scheiden. Bei andern kam jedoch der Tod zuvor; sie starben als Katechumenen, ohne die Taufe empfangen zu haben. Die kirchlichen Lehrer, die von der Kanzel herab gegen diesen Mißbrauch predigten, konnten sich nun auf kein wirksameres Beispiel berufen, als auf die so überaus ansprechende Geschichte des Schatzministers der Königin Kandake von Äthiopien. Der Minister glaubte bereits an den Gott Israels und fuhr alljährlich von Gaza nach Jerusalem, um im Tempel zu beten und seine Opfergabe niederzulegen. Als großer Herr reiste er natürlich standesgemäß in einem Wagen mit Dienern und einem Vorläufer, der etwaige hemmende Passanten auf dem Wege beiseite schob, weshalb er gewöhnlich mit einem Stock ausgerüstet war. Auf einer solchen Fahrt las der Minister mit lauter Stimme den Propheten Isaias. Da näherte sich ihm der Diakon Philippus

und fragte ihn, ob er auch verstehe, was er lese. „Wie kann ich es, wenn mich niemand unterweist?“ antwortete der Minister und bat den Diakon, sich zu ihm zu setzen. Philippus folgte der Einladung, „verkündigte ihm die frohe Botschaft Jesu“ und überzeugte ihn von der Wahrheit des christlichen Glaubens. Als sie zu einem Wasser kamen, wurde der Minister, nach einem feierlichen Bekenntnis der Gottheit Christi, von Philippus getauft[1].

Diese idyllische in der Heiligen Schrift erzählte Geschichte war wie geschaffen, um sie gegen das Aufschieben der Taufe zu ver-

Fig. 97. Katechese des Diakons Philippus.
Sarkophagdeckel im Thermenmuseum zu Rom. 3. Jahrh.

wenden; denn kaum hatte der Minister die Wahrheit der christlichen Religion erkannt, verlangte er sofort getauft zu werden. „So müßt auch ihr es tun!“ konnten die kirchlichen Lehrer den Katechumenen zurufen. Ein solches Beispiel mußte sich auch den Künstlern aufdrängen, die so häufig die Taufe auf den Sarkophagen abbildeten. In dieser Annahme suchte ich nach einer Darstellung der Katechese des Philippus und fand sie schließlich in einem Magazin des Thermenmuseums in Rom. Sie ist die älteste und interessanteste von allen: denn bald gesellten sich noch andere dazu. Die Komposition ist mit einer Fülle von interessanten Details entworfen. Minister und Diakon sitzen in dem von zwei feurigen Rossen bespannten Wagen, die der Kutscher nicht

[1] Apg. 8, 27—38.

mit der Peitsche anzuspornen braucht. Vor dem Wagen läuft der von einem Köter verfolgte Vorläufer, cursor, mit dem Sack für Lebensmittel auf der Schulter und im Begriff, ein Almosen in Form eines, jetzt weggebrochenen, Geldstückes einer alten Bettlerin zu geben, die mit einem kleinen Mädchen am Wege sitzt, während, als wirksamer Kontrast, die am Lorbeerkranz kenntliche Königin Kandake von dem Balkon ihres Palastes nach der Richtung ausschaut, woher ihr Minister kommen muß. Der mit drei Zinnen versehene Rundbau daneben repräsentiert die längs den Straßen gelegenen Grabgebäude, und die Zahl X auf dem Meilenstein sagt uns, daß die Reisenden bereits zehn Meilen von Jerusalem entfernt sind; der Baum sodann deutet das offene Feld an und die Sonnenuhr erinnert daran, daß die Stunde für den im Sarkophag beigesetzten Verstorbenen gekommen war. Die beiden Reisenden haben das Reisekostüm, nämlich eine lange ungegürtete Tunika und die Paenula, die unserem Radmantel ähnlich war, von der der vordere Teil aufgerafft und auf den Rücken geworfen ist. Philippus, mit struppigem Bart und Haupthaar, hält in der Linken eine geschlossene Rolle und spricht zum Minister gewendet, indem er mit der Rechten den Redegestus macht. Sein ungepflegtes Aussehen steht in einem wirksamen Gegensatz zu dem des Ministers, der als „Eunuch" ein jugendlich schönes Gesicht hat mit langem, in der Mitte gescheiteltem Haar, das ihm etwas Weibisches verleiht. Ganz vortrefflich ist die Aufmerksamkeit ausgedrückt, mit der er auf die Worte des Diakons lauscht. Man sieht an diesem Beispiel, daß der christliche Bildhauer zu Anfang des 3. Jahrhunderts, dem die Skulptur angehört, noch imstande war, eine lebensvolle Komposition zu schaffen.

Das überraschendste Resultat meines Studiums der Skulpturen ergab sich für die Darstellungen der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, deren Bildnisse ich hier nach dem berühmten, spätestens aus dem 3. Jahrhundert stammenden Bronzemedaillon der Vatikanischen Bibliothek vorführe. Man darf darin Porträte erblicken; denn die Köpfe gleichen sich in der Hauptsache auf allen Monumenten: Paulus mit kahler Stirn und langem Bart, Petrus mit starkem Haar und Bart. Paulus bleibt im ganzen

Altertum unverändert; aber von Petrus kommt seit dem 3. Jahrhundert noch ein zweiter Typus auf, der ihn im vorgerückten Alter zeigt, nämlich mit Bart und kahler Stirn. Dieser Typus beruht auf einer historischen Notiz, derzufolge Petrus gegen sein Lebensende die Haare verlor, was ja auch sonst vorkommt, also ganz glaubwürdig ist. Um aber eine Verwechslung der beiden Apostel zu vermeiden, wurde Petrus auch in den letzten Szenen seines Lebens

Fig. 98. Bronzemedaillon mit den Porträten der Apostelfürsten. Vatikanische Bibliothek. 3. Jahrh.

gewöhnlich mit vollem Haupthaar abgebildet. Dies mag zur Charakterisierung des Äußern der beiden Apostelfürsten genügen.

Gerade in der letzten Zeit ist man nun zu leicht geneigt, den wissenschaftlich gebildeten Paulus zu erheben und Petrus, den einfachen, literarisch nicht gebildeten Fischer herabzusetzen. Es ist allerdings wahr, daß Paulus schon bei den alten Schriftstellern als der „doctor gentium“, der „Lehrer der Heiden“ gilt; es ist aber ebenso wahr, daß Petrus schon bei ihnen den ersten Platz behauptet. Während Prudentius, um einen der hervorragenderen Schriftsteller zu nennen, dem Paulus den Titel „vocator gentium“,

„Bekehrer der Heiden", gibt, reserviert er für Petrus die „prima cathedra", den „ersten Lehrstuhl", und die „Schlüssel".

Das Zeugnis der alten Skulpturen sodann läßt über den Primat Petri keinen Zweifel aufkommen. Sieht man von einem interessanten Sarkophagdeckel aus dem 3. Jahrhundert ab, so ist Paulus den Bildhauern der vorkonstantinischen Periode eine unbekannte Größe. Erst in der Friedenszeit erscheint er auf römischen Skulpturen, einmal in der Gefangennahme und siebenmal in der Enthauptung; auf gallischen Skulpturen sehen wir ihn außerdem je einmal in einer Gefangennahme, die ein Jude in Gegenwart der hl. Tekla vornimmt, ferner in einer Erscheinung Christi und in einer Steinigung. Diese zwei Szenen dürften, wie alle andern, aus Rom nach Arles eingeführt worden sein.

Von Petrus dagegen habe ich bis jetzt nicht weniger als 27 verschiedene Szenen festgestellt. Von einer, der Taufe des Hauptmanns Kornelius, gibt es mehr als 120 Beispiele; gegen 60 haben sich von der ersten Gefangennahme, ungefähr 70 von der Ansage der Verleugnung und zum wenigsten ebenso viele von den Hirtenszenen erhalten. Alle diese Darstellungen finden sich schon im 2. Jahrhundert, wo von Paulus noch keine Spur erscheint. Dazu kommt, daß auf vielen Sarkophagen ein förmlicher Parallelismus vorhanden ist zwischen Szenen, die Christus, und solchen, die Petrus darstellen.

Dieses gänzlich ungleiche Vorkommen der zwei Apostelfürsten auf den alten Skulpturen überrascht, erklärt sich aber unschwer aus dem Verhältnis, in welchem Petrus zu seinem himmlischen Meister stand.

Selbstverständlich lag es den römischen Künstlern fern, die große Figur des Völkerapostels Paulus herabzusetzen. Sie wollten nur, gleichsam aus Dankbarkeit, die Verdienste des Apostelfürsten Petrus um die Römer ins volle Licht stellen: als Gründer und ersten Bischof der Kirche Roms kennen sie keinen andern als Petrus; dieser trägt, ganz wie der Gute Hirt, das verlorene Schäflein auf den Schultern; nur dem Petrus übergibt der Herr das Gesetz vor seiner Himmelfahrt und setzt ihn dadurch zu seinem Nachfolger ein; Petrus allein lehrt das Gesetz, und während er es lehrt, wird er von zwei Polizisten gefangen genommen und besiegelt seine Lehre mit seinem Blut, das er an dem Kreuze vergießt. Er ist

also in einem doppelten Sinne Nachfolger Christi: als Vorsteher der Kirche und im Tode, indem er wie sein Meister das infame Marterholz bestiegen hat und gekreuzigt wurde.

Das sind die Gründe, warum Petrus den römischen Künstlern alles war; eben deshalb mußten Paulus und die übrigen Apostel notwendigerweise in den Hintergrund treten.

Zuletzt noch ein Wort über die Szene, von welcher die Interpreten zwölf verschiedene Deutungen ausgedacht haben, dieselbe, die auch Le Blant unverständlich geblieben ist, wie oben

A B

Fig. 99. Gefangennahme Petri beim Lehren. 4. Jahrh.
A vom Brüdersarkophag im lateranensischen Museum. —
B von einem Sarkophag im Museum von Arles.

(S. 22 f.) erwähnt wurde. Die Abbildung 99 zeigt links die älteste römische, rechts eine gallische Skulptur. Ich gab schon die richtige Erklärung, die ich aufgestellt habe: Petrus lehrt auf einem felsigen Sitz, und während er lehrt, wird er von zwei Polizisten überrascht; der eine greift sofort nach der verbotenen Schrift, während der im Hinterhalt lauernde die rechte Hand erhoben und ausgestreckt hat, als wenn er sagen wollte: „Endlich haben wir dich erwischt!“ Die runde Mütze der beiden Soldaten ist an den irrigen Auslegungen schuld. In dieser hat man seit dem 18. Jahrhundert bis auf unsere Tage ein charakteristisches Abzeichen der Juden erkennen wollen. Erst in der neuesten Zeit

wurde das mutmaßliche Abzeichen der Juden als militärische Kopfbedeckung erwiesen; der schweizerische Archäologe Wüscher-Becchi entdeckte, daß sie die „pannonische Mütze", pileus pannonicus, hieß, und ich fand, daß sie in dem Maximaltarif vom Jahre 301 ungefähr 50 Lire nach heutigem Geld kostete.

Die Szene der „cathedra Petri", wie wir kurz sagen können, wurde öfters in Rom und Gallien dargestellt und meistens in gleicher Weise. Das Auditorium fehlt fast immer, wogegen die Polizeisoldaten stets anwesend sind. Die Künstler wollten dadurch auf das gesetzliche Verbot der christlichen Religion und die damit zusammenhängenden Verfolgungen hinweisen, denen die Lehre Christi überall und gleich von Anfang an begegnet ist. Infolgedessen wurden sie genötigt, die Zuhörerschaft wegzulassen. Bloß auf der gallischen Hauptskulptur sehen wir einen Soldaten als Vertreter des Auditoriums; er hat sich wie der Hauptmann Kornelius auf den Boden geworfen, um dem Heiligen den Fuß zu küssen. Der gallische Bildhauer hat noch eine zweite Gestalt hinzugefügt: Christus, der liebevoll zum lehrenden Apostel herabblickt und zu ihm spricht, indem er mit der Rechten den Redegestus macht, wie die auf dem Arm des Soldaten zurückgebliebenen Spitzen der zwei gestreckten Finger beweisen. Um den Eindruck eines Zwiegesprächs zu vermeiden, schaut Petrus nicht auf, weil der Künstler einen geistigen Vorgang ausdrücken wollte, der nicht in die Sinne fällt: den göttlichen Beistand, dessen sich der Apostelfürst in seinem Lehramt erfreut. Le Blant, der wegen der runden Mützen, dem angeblichen Merkmal der Juden, die Szene fälschlich aus dem Alten Testament erklärte, hat wenigstens die Gestalt Christi im wesentlichen richtig als „divinité inspiratrice" gedeutet. Wenn der Heiland aber dem lehrenden Apostel beisteht, zu ihm spricht, braucht dieser nur die Worte zu wiederholen: Petrus wird so gewissermaßen zum Sprachrohr Christi!

Da wir es mit einer Skulptur aus Arles zu tun haben, dürfen wir uns auf eine Stelle aus dem Synodalschreiben des Bischofs Ravennius von Arles und der 42 gallischen Bischöfe berufen, die im Oktober 451 in dieser durch die Herstellung von Sarkophagen berühmten Stadt eine Synode hielten. Unser Sarkophag stand damals schon in irgend einer Kirche, wo er unbemerkt

blieb, daher uns erhalten wurde. In ihrem Dankschreiben an Papst Leo I. (440—461) für die „epistula dogmatica" erklären die Bischöfe dem Papst, „quod per os vestrum Dominus noster Iesus Christus docet" („durch Eueren Mund lehrt unser Herr Jesus Christus.")[1] Wenden wir nun diese Erklärung auf die Skulptur an, so können wir keine authentischere Auslegung wünschen, denn sie kommt von den Nachfolgern derer, denen die Künstler ihre Kenntnis der religiösen Darstellungen verdankten.

Das nennt man ein Bild „mit den Augen von Zeitgenossen" sehen.

Welche Wichtigkeit die gallische Skulptur hat, liegt auf der Hand; denn wenn der Sohn Gottes den lehrenden Apostel inspiriert, so ist dessen Lehre und die der Nachfolger frei von Irrtum. Ich sage, auch die „der Nachfolger", weil nach der schon im Altertum geltenden Auffassung der Apostel die Kathedra nicht verlassen hat, sondern seinen Nachfolgern beisteht. Daher die Ausrufe: „Petrus hat durch den Mund des Papstes ... gesprochen!" die auf verschiedenen Konzilien laut wurden. Die Skulptur mit dem den lehrenden Apostelfürsten inspirierenden Heiland zeigt, was jene Ausrufe zu bedeuten haben: hinter Petrus steht Christus. Das ist der Grund, warum nach dem hl. Irenäus „alle Kirchen mit der römischen übereinstimmen müssen"[2]. Deshalb unternahm der hl. Polykarp noch in seinem Greisenalter eine Reise nach Rom, um in den Streitigkeiten wegen der Osterfeier eine Gleichheit zu erzielen[3]. Daher auch die vielsagende Erscheinung, daß selbst Häretiker an den römischen Stuhl appelliert haben, um Anerkennung ihrer Irrlehren zu erlangen.

Auf diese Weise gestalten sich die Sarkophage zu jenen „Steinen", welche Christus meinte, als die Pharisäer von ihm verlangten, daß er die Jünger zum Schweigen bringen sollte. „Ich sage euch", antwortete er ihnen, „wenn diese schweigen, so werden die Steine reden"[4]. Ja, unsere Skulpturen haben eine laute und klare Stimme, nur muß man sie in ihrer eigenen, unverfälschten Sprache reden lassen.

---

[1] Ep. 99 synodica Ravennii aliorumque (42) episcoporum Gallorum ad Leonem papam, 3 u. 5: Migne, P.L. 54, 967 f.

[2] Adv. haer. 3, 3, 2: Migne 7, 849.

[3] Euseb., H. E. 4, 14, 1. [4] Luk. 19, 40.

VI.

Wir haben gesehen, daß in Rom die Schöpfungen der religiösen Kunst sich bis zu den Anfängen des Christentums verfolgen lassen und daß die römischen Katakombenmalereien mit den Sarkophagskulpturen allein schon einen Schatz von Kunstdenkmälern repräsentieren, der in der Welt einzig dasteht. Dazu kommen dann seit dem konstantinischen Frieden die Mosaiken der oberirdischen Monumente, vor allem der lateranensischen Erlöserbasilika, der anstoßenden Taufkirche und der beiden Mausoleen der hl. Helena und der Konstantina. Rom besaß also schon um die Mitte des 4. Jahrhunderts Bilderzyklen für Basiliken, Taufkirchen und Mausoleen. Damals war Byzanz, das spätere Konstantinopel, noch eine obskure Stadt, und im Orient stand man der religiösen Kunst vielfach indifferent, wenn nicht gar feindlich gegenüber. Tatsache ist, daß dort, die wenigen von Rom beeinflußten Statuen des Guten Hirten abgerechnet, kein einziges sicheres Kunstdenkmal aus den vier ersten Jahrhunderten existiert[1]. Also schon deshalb können weder Konstantinopel noch der Orient im allgemeinen die altchristliche Kunst Roms irgendwie beeinflußt haben, denn niemand gibt, was er nicht hat.

Trotzdem möchten einige Gelehrte die Wiege der altchristlichen Kunst in den Orient verlegen: „L'Orient crée les types et les symboles; l'Occident les accepte!" dekretierte der im übrigen sehr sympathische und besonnene Charles Bayet, natürlich ohne auch nur einen einzigen stichhaltigen Grund für seinen Machtspruch anzuführen[2]. Dies ist einfach nicht möglich, denn alle

[1] Über die Statuen des Guten Hirten siehe unten S. 195.

[2] Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture en Orient (Paris 1879) 3.

Monumente, die der Orient besitzt, angefangen von den leider zerstörten Fresken der Katakombe Alexandriens, gehören dem 5. und den folgenden Jahrhunderten an. Wir müssen also den Satz umkehren und sagen: „Rom schafft die Typen und die Symbole; der Orient nimmt sie an."

Die späteren Gelehrten, welche in Charles Bayets Fußstapfen getreten sind, haben mehr oder weniger versteckt die Devise: „Los von Rom!" auf ihr Banner geschrieben. Am offensten ist darin Joseph Strzygowski. Gegen seine ehemaligen Kollegen Franz Wickhoff und Alois Riegl sich richtend, schreibt er: „Sowohl Wickhoff wie Riegl liegt Rom im Blute; so sehr besonders Riegl bestrebt sein mag, das Gegenteil zu verkünden, so stecken doch beide mit Haut und Haaren in jener, man möchte sagen, ultramontanen Richtung, die alles auf Rom zurückführen will und wie ein Alp auf so manchem Zweige der wissenschaftlichen Geschichtsforschung liegt, den freien Ausblick in die lachenden Gefilde der Wahrheit behindernd."[1] Anderswo beklagt er sich, daß die im Fahrwasser der Klassik segelnde Philologie und Archäologie von der (von ihm vertretenen) Orienthypothese nichts wissen will, und fährt dann fort: „Auf der andern Seite wütet der Vatikan gegen die Modernisten, die sich dem Banne der starr im mittelalterlichen Aberglauben verharrenden römisch Orthodoxen entziehen und die Religion wieder vor die Kirche, auf unserem Gebiet die historische Wahrheit vor das romzentrische Wahngebilde setzen wollen. Es ist ein Prüfstein für die Kraft der modernen Bewegung, ob ein Wilpert noch länger Anhänger findet oder nicht."[2]

Solchen und ähnlichen Insinuierungen begegnet man häufig bei Strzygowski; sie kennzeichnen sein wissenschaftlich marktschreierisches Auftreten und trugen viel dazu bei, daß er eine stattliche Zahl von Kunsthistorikern und verwandten Gelehrten, in erster Linie alle romfeindlichen, die Legion sind, um seine Fahne geschart hat. Alle diese gehen von der grundlosen Voraussetzung aus, daß Rom auf dem Gebiete der Kunst zu nichts fähig war, daß es höchstens empfangen, aber nichts geben konnte.

---

[1] Allgem. Zeitung 1902, Beil. 40.

[2] Religion in Geschichte und Gegenwart („Altchristliche Kunst") I 382.

Neben Strzygowski tat sich als Romstürmer besonders Oskar Wulff hervor. Dieser hat die zur Errichtung des „Primats der orientalischen Kunst“ nötigen Monumente nicht bloß entdeckt — das Wort besagt viel zu wenig —, sondern geradezu geschaffen. Seine Ansichten sind hauptsächlich im ersten Band des Werkes „Altchristliche und byzantinische Kunst“ [1] niedergelegt. Da die Verfasser von archäologischen Handbüchern, namentlich K. M. Kaufmann, mit vollen Händen aus ihm schöpfen und seine Ideen in weite Kreise hineintragen, so habe ich seine Theorie einer eingehenden Kritik unterworfen, auf die ich verweisen darf [2]. Angesichts der grotesken Form, welche die Orientfrage angenommen hat, werden hier allgemeine Bemerkungen genügen. Sie führen uns in die Zeit zurück, wo man die Zügel der Phantasie nach Belieben lockern durfte.

Die Gelehrten, die den Primat des Orients verfechten, haben sich zunächst ohne weiteres eine altchristlich-alexandrinische Kunst konstruiert, die nach ihrer Annahme ungemein befruchtend auf die abendländische Kunst eingewirkt habe. Auf die Katakombenmalereien Roms, Neapels, Siziliens und Sardiniens hinschauend, ruft Oskar Wulff mit Wehmut aus: „Um wieviel reicher muß die älteste christliche Malerei, deren abendländische Ausstrahlungen wir allein noch wahrnehmen, in Alexandria selbst gewesen sein!“ [3] K. M. Kaufmann stimmt in den Seufzer ein: „Ja, wir werden uns dareinfinden müssen, die älteren römischen Katakombenmalereien als eine Kunst zweiter Hand, als ein trübes Abbild der schöpferischen alexandrinischen Kunstblüte der ersten Jahrhunderte anzunehmen. Noch mancher Bildtypus, der in Rom verhältnismäßig spät auftaucht, mag ihr zuzurechnen sein. . . .“ [4]

Die Stadt Alexandrien mit ihrem durch die falsche Gnosis zum Teil entstellten Christentum, die trotz der blühenden Katechetenschule noch um die Mitte des 4. Jahrhunderts „nur wenige und

[1] Erschienen in Dr. Fritz Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft“ III, Berlin-Neubabelsberg (ohne Jahr).

[2] Die altchristliche Kunst Roms und des Orients, in: Zeitschrift für katholische Theologie (Innsbruck) 1921, S. 4 ff. (Separatabdruck).

[3] A. a. O. 93.

[4] Handbuch 243.

kleine Kirchen" besaß, wie der hl. Athanasius klagte[1], die also nicht über eine weltbewegende christliche Kunst verfügt haben kann, wird auch von den übrigen Orientschwärmern in den Vordergrund gestellt, vermutlich um mit dem alexandrinischen Zauber den peinlichen Eindruck zu paralysieren, den das gänzliche Fehlen der altchristlichen Monumente hervorruft. Letzteres hebt für Alexandrien ausdrücklich Charles Diehl, gewiß kein verdächtiger Zeuge, hervor: „. . . de l'art qui fleurit dans la ville hellénistique, rien au contraire ne nous est parvenu ou bien peu de chose."[2]

Es ist nun ergötzlich, zu schauen, mit welchen Mitteln man es fertig gebracht hat, die Lücke im orientalischen Denkmälerschatz zu füllen[3]. Wie im Weltkrieg die kleinen Republiken Amerikas unsere Schiffe beschlagnahmten, so legen die Orientschwärmer Hand auf die abendländischen Sarkophage, zumal die kunstvolleren, und erklären sie für „Importware" oder schreiben sie „griechischen Wanderkünstlern" zu. Man höre nur: „Die altchristlichen Sarkophage des Abendlandes, vor allem Roms und Galliens, sind teils Import, teils Produkte der griechischen Steinmetzen- und Bildhauerwerkstätten Roms. Nur eine Minderzahl wird man als bodenständige Arbeit annehmen dürfen, d. h. nach römischen Musterbüchern geschaffene Werke römischer Künstler." So K. M. Kaufmann[4]. Mit der „Minderzahl" meint er selbstredend die unvollkommenen Sarkophage, ganz wie sein Meister Oskar Wulff. Dieser gesteht den römischen Bildhauern ebenfalls nur einen „Werkstattypus" zu; was sie zu leisten vermögen, sei „Dutzendarbeit". Alles Gute und Künstlerische, das auch von ihm anerkannt wird, wie z. B. der Brüdersarg von St. Paul, sei von „griechischen Meistern". Daß er schließlich den Bassus-Sarkophag nicht,

[1] Apolog. ad Constantium imp. 14: Migne, P.G. 25, 612.

[2] Manuel S. 56.

[3] O. Wulff ist hier ganz besonders erfinderisch. Er bildet sich z. B. ein, „daß die bisherigen Erklärungsversuche" der Orante „keine befriedigenden Ergebnisse" gezeitigt haben; das sei nach ihm „der beste Beweis für den außerrömischen Ursprung der Gestalt". Natürlich kann dieser Ursprung nur ein „orientalischer" sein! So weiß O. Wulff auch aus seinem Irrtum Kapital zu schlagen; denn die Orante haben wir als eine der klarsten Gestalten der altchristlichen Kunst Roms kennen gelernt.

[4] Handbuch 497.

wie andere, als „Importware“ betrachtet, geschieht bloß wegen der „gröberen und altertümlichen Jahreszeitenbilder der Nebenseiten, welche auf eine römische Werkstatt schließen lassen“. Die schönen Darstellungen der Front jedoch sind davon auszunehmen; ihr Künstler „war gewiß ein kleinasiatischer oder antiochenischer Grieche“ [1].

Alexandrien darf also nicht allein den ganzen Ruhm einstecken. Oskar Wulff unterscheidet nämlich in der Sarkophagplastik „zwei große Entwicklungslinien“: „als die altertümlichste tritt“ nach ihm „eine alexandrinische Richtung hervor, von ihr grenzt sich deutlich eine kleinasiatisch-antiochenische ab“ [2]. Die gleichen Gesichtspunkte hatte K. M. Kaufmann schon in seiner Besprechung der Katakombenmalereien; bis in das 3. Jahrhundert hinein bewährte sich bei ihm der „alexandrinische Einfluß“; „den großen Zuwachs an neuem Bildstoff in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts hingegen dürfen wir“, schreibt er, „mit gleichem Recht weder einer lokalen römischen Entwicklung der sepulkralen Malerei zuschreiben . . . noch unbesehen zu Gunsten Alexandriens buchen“; denn „um diese Zeit machte sich in Rom ein zweiter, starker Kunststrom geltend, die hellenistische Kunst Vorderasiens“ [3].

Handelten die Alten nach dem Grundsatz, daß man „nichts Unbewiesenes“ aussagen dürfe: Οὐδὲν ἀμάρτυρον, so läuft bei O. Wulff hier alles auf leere Behauptungen hinaus, die er mit verblüffender Sicherheit hinstellt und mit einem nie ermüdenden Eifer immer von neuem auftischt. Der Leser wird mit Ausdrücken wie „hellenistische“, „alexandrinische“, „syrische“, „syrisch-antiochenische“, „antiochenische“ und „palästinensische Kunst“, „Richtung“, „Typus“, „Einfluß“, „Einschlag“ u. dgl. m. so überschüttet, daß er jede Orientierung verliert und alles für bare Münze nimmt, wenn er sich nicht einigermaßen auskennt. Am meisten fällt bei ihm auf, wie spielend leicht er mit den verschiedenartigsten „orientalischen Stilen“ schaltet und waltet, die er in den Malereien und Sarkophagen Roms entdeckt haben will. Wie armselig und rückständig muß ihm da Viktor Schultze vorkommen, welcher „die altchristlichen Sarkophagreliefs in zwei Gruppen von verschiedenem Typus“,

[1] A. a. O. 101 109 114 122. [2] Ebd. 101. [3] Ebd. 243.

dem „römischen“ und „ravennatischen“, „scheidet“[1]. Und wie verwegen erst A. Pératé, der kein Bedenken trägt, Rom als die Zentrale hinzustellen, welche im 4. Jahrhundert Italien, Gallien, Spanien und die an das mittelländische Meer grenzenden Länder versorgt habe[2].

Das familiäre Hantieren mit den „orientalischen Stilarten“ eignete sich dagegen K. M. Kaufmann wieder im vollsten Umfange an. Bei den Sarkophagskulpturen „lassen sich“ nach ihm „im Denkmälerbestande Roms parallel mit der fortschreitenden Erschließung orientalischer Monumente immer deutlicher die fremdländischen Richtungen herauslesen, die auch in der Plastik im Spiele waren, so zunächst eine alexandrinische mit bukolischen Motiven, zum Teil in Verbindung mit den Figuren des Gotthirten, der Orans und des lesenden Mannes, dann eine kleinasiatische, vielleicht im Ursprung antiochenische, welche Arkaden und Palastmotive bevorzugt. Auch die Satteldächer mancher Stücke mit ihren Akroterien verweisen auf östliche Kunst (Syrien).“[3]

Die meisten, die das lesen, werden nicht umhin können, die große Vertrautheit mit den „Stilarten des Orients“ zu bewundern. Wer aber weiß, daß nicht ein einziger christlicher Sarkophag Alexandriens „mit bukolischen Motiven“ oder „mit den Figuren des Gotthirten, der Orans und des lesenden Mannes“ existiert, nicht ein einziger christlicher Kleinasiens, „welcher Arkaden- und Palastmotive bevorzugt“, nicht ein einziger syrischer, dessen „Satteldach mit Akroterien“ Anspruch auf Beeinflussung der römischen Bildhauer erheben könnte, der muß über die Kühnheit eines solchen Vorgehens staunen. Unwillkürlich denkt er an jenen „Alpenführer“ Bompard aus Tarascon, der an einem nebligen Morgen, an dem man nicht drei Schritte vor sich sehen konnte, seinen Touristen und Touristinnen vom Belvedere des Rigi-Kulm herab das „unsichtbare Panorama der Berner Alpen“ zeigte und bewundern ließ: „Vous voyez à gauche le Finsteraarhorn, quatre mille deux cent soixante quinze mètres, . . . le Schreckhorn, le Wetterhorn, le

[1] Katakomben 175.

[2] Bei Michel, Histoire de l'art. I: Les débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane (Paris 1905) 62 f.

[3] Handbuch 497 f.

Moine, la Jungfrau, dont je signale à ces demoiselles les proportions élégantes." — „Bé: vrai, en voilà un qui ne manque pas de toupet!" sagte sich Bompards Landsmann Tartarin, der als Unbeteiligter unten neben dem Belvedere stand und zuhörte[1]. „En voilà deux . . .!" würde er hier und mit mehr Recht sagen; denn während die Schönheiten der Berner Alpen wirklich und reell sind, handelt es sich hier um ein Vakuum. Mit den „zweien" ist die Zahl selbstverständlich nicht erschöpft. Die Palme gebührt unstreitig Joseph Strzygowski, der den Stilsport in großem Maßstab zuerst in die altchristliche Kunst eingeführt hat. Da es sich im Grunde genommen um eine Modesache handelt, brauchen wir uns nicht weiter damit zu befassen. Wir haben gesehen, wie es um die altchristlichen Sarkophage Roms in Wirklichkeit bestellt ist. Die Beschlagnahme derselben für den Orient gehört in das Gebiet der Phantasie, ist ein nutzloses Unterfangen, aus dem die Verzweiflung spricht, mit welcher Ertrinkende nach dem Strohhalme greifen. Man trägt nicht Eulen nach Athen; Rom hat selbst exportiert, braucht keine Importware. Die römischen Sarkophage bilden überdies nach Inhalt der Darstellungen, Stil und Technik ein geschlossenes Ganzes mit einheitlicher Entwicklung; sie sind, mit andern Worten, sämtlich bodenständig.

Es gibt auch Gelehrte, die sich mit der Hoffnung auf die „künftigen Forschungen" trösten. Schon Charles Bayet glaubte, als er bei seinem Besuch der (zerstörten) Katakombe Karmûz in Alexandrien vor der vermauerten Treppe, die in ein tieferes Stockwerk führte, stand, „fast sicher" zu sein, daß die Mauer große Schätze für die Wissenschaft verberge: „Il me paraît presque certain que le jour où elle (la muraille) sera renversée on pénétrera dans d'autres galeries. Je n'ai jamais pensé sans envie au trésor de documents de toute sorte qui se cachent peut-être derrière ce pan de mur". Die Mauer ist längst gefallen: es war nichts dahinter! Solche Enttäuschungen sind dem christlichen Archäologen und Kunsthistoriker im Orient auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst — nur um diese handelt es sich — seitdem nicht erspart geblieben. Am allerwenigsten J. Strzygowski, der

[1] Alphonse Daudet, Tartarin sur les Alpes (Paris 1885, Calmann-Lévy) 72.

auf seinen Irrfahrten nach der Wiege der altchristlichen Kunst auch in Armenien gelandet ist, wo er zwar viele alte Kirchen, aber keine altchristliche Malereien, Mosaiken und Skulpturen mit figürlichen Darstellungen gefunden hat. Deshalb preist er die leeren, nur auf die Raumwirkung berechneten Kirchen als das altchristliche Ideal[1], so daß man an die Fabel von dem Fuchs und den sauern Trauben erinnert wird. Wir erwähnen noch Melchior de Vogüé und Waddington, welche in Syrien auf einem Raum von dreißig zu vierzig Wegstunden über hundert Städte mit ihren Kirchen, Bauten und Häusern, die zur Hälfte noch aufrecht standen, entdeckt und erforscht haben. Dieser großartige Komplex hat uns eine untergegangene Zivilisation erschlossen, die vom 4. bis zum 7. Jahrhundert in Blüte war[2]. Trotz der zum Teil herrlichen Kirchen ist die figürliche Kunst leer ausgegangen. „Pourtant", schreibt Charles Bayet[3], „dans la belle et vaste publication de M. de Vogüé, on cherche en vain une statue, un bas-relief à scènes chrétiennes; le sculpteur ne semble plus être qu'un ornemaniste au service de l'architecte. Dans ce genre de travail il montre, il est vrai, de remarquables qualités. . . . Mais qu'y a-t-il de particulier au christianisme que quelques symboles assez vagues, des monogrammes et des croix? Ces charmantes broderies sur marbre et sur pierre ne sauraient nous éclairer sur l'histoire de la sculpture religieuse, si non en nous la montrant reléguée à une place fort inférieure."

Mit der Hoffnung auf die „künftigen Forschungen" ist es für die altchristliche Kunst im Orient a priori schlecht bestellt. Der Grund davon liegt hauptsächlich in der, wie bemerkt, ablehnenden Haltung, welche viele orientalische Bischöfe, von den Monophysiten gar nicht zu reden, der religiösen Kunst gegenüber einnahmen. Zu diesen ist neben Eusebius, welcher schon früh εἰκονομάχος, „Bilderstürmer", genannt wurde, und dem hl. Epiphanius, der gleichfalls ausgesprochen bilderfeindlich war, besonders der hl. Asterius von Amasea zu rechnen, der vor seiner Weihe zum

[1] Die Baukunst der Armenier und Europa II (Wien 1918) 530 ff. 544 f. und passim.

[2] Architecture civile et religieuse en Syrie, Vorwort S. VI.

[3] Recherches 109 f.

Bischof dem Rhetorenstand angehörte und als Rhetor von den Darstellungen des Martyriums der hl. Euphemia eine begeisterte Beschreibung verfaßt hat. Deshalb stellte ihn Charles Bayet als das Muster eines kunstliebenden Bischofs hin: „L'évêque du quatrième siècle est un connaisseur délicat; il a vu les tableaux profanes, il les estime et il ne craint point de comparer les sujets qui y sont traités avec les sujets chrétiens." Darum bedauert er, daß wir nicht mehrere solche Beschreibungen besitzen; man hätte dann leichter eine Geschichte der christlichen Kunst im Orient schreiben können[1].

Hier liegt aber ein Irrtum vor; nicht der Bischof, sondern der Laie, der Redner Asterius, hat die Bilder des Martyriums der hl. Euphemia beschrieben, und die Beschreibung ist, wie andere gezeigt haben[2], auch nicht wörtlich zu nehmen, sondern hat als rhetorisches Übungsstück der Schule zu gelten. Bischof geworden, war Asterius ein ganz anderer Mann. Anstatt die Kunst zu fördern, wie es beispielsweise die abendländischen Bischöfe Damasus, Ambrosius und Paulinus von Nola taten, verhielt er sich den religiösen Bildern gegenüber im allgemeinen ablehnend, diejenigen des Heilandes mißbilligte er geradezu und riet ab, ihn bildlich darzustellen.

Bei solchen bilderfeindlichen Strömungen sind weniger Exzesse vonseiten der Gläubigen als vielmehr altjüdische Tendenzen im Spiele, die später im Mohammedanismus ihren krassesten Ausdruck fanden und die sich auch in einigen Provinzen des Okzidents fühlbar machten. Epiphanius, der in einer Ortschaft Palästinas einen Vorhang mit einer religiösen Darstellung zerriß, hatte noch nach zweihundert Jahren an Serenus, Bischof von Marseille, einen Partner. Serenus trat angeblich gegen Mißbräuche in der Bilderverehrung auf; er ließ sich dabei so weit hinreißen, daß er Gemälde zerstörte. Auf die Nachricht davon schrieb der Papst Gregor der Große ihm einen Brief, in welchem er ihn lobt und tadelt und die Gelegenheit benützt, um ihm seine eigenen Grundsätze über religiöse Bilder kurz und bündig darzulegen. „Es ist uns", schreibt er dem Bischof, „mitgeteilt worden, daß du aus

[1] A. a. O. 63 f. [2] Bardenhewer, Patrologie III 268.

unbedachtem Eifer Tafelbilder von Heiligen zerbrochen und dich damit entschuldigt hast, daß man sie nicht anbeten dürfe. Daß du die Anbetung derselben verbietest, kann dir nur zum Lobe gereichen; daß du aber Bilder zerbrochen hast, dafür verdienst du Tadel.... Etwas anderes ist es, eine Malerei anzubeten, etwas anderes, durch ihre Darstellung den Gegenstand der Verehrung kennen zu lernen. Was nämlich dem Lesenden die Schrift, das ist dem Ungebildeten die Malerei; denn in dieser sehen die Unwissenden, was sie zu befolgen haben, lesen also auch des Lesens Unkundige.... Gerade weil es von alters her aus guten Gründen gestattet ist, an verehrungswürdigen Orten Darstellungen von Heiligen anzubringen, hättest du ohne Zweifel deinen Zweck erreicht, wenn in deinem Eifer etwas mehr Klugheit gewesen wäre." [1]

Die Mahnung, die Gregor dem Bischof gab, spiegelt die Auffassung wieder, die in Rom zu allen Zeiten über Bilder religiösen Inhalts die herrschende war; sie hätte nicht anders gelautet, wäre sie z. B. von Damasus oder sonst von einem Papst gegeben worden. Die römische Kirche mit dem ihr eigenen eminent praktischen Sinn erkannte in den Bildern ein vorzügliches Mittel zur Verkündigung und Förderung des Glaubens. Deshalb hatte sie ja die Kunst von Anfang ihres Bestehens an in ihre Dienste gezogen und sie auch weiterhin stets richtig gewürdigt, nie überschätzt, nie als Selbstzweck zugelassen. In der römischen Kirche fand die Kunst schließlich auch Schutz, als vom Orient her der Sturm der Verfolgung gegen die Bilder entfesselt wurde.

Weil mit der Theologie Hand in Hand gehend, suchten die römischen Künstler in ihren Kompositionen stets das Große, Erhabene und Monumentale. Die Meisterschaft, welche den Schöpfungen der römischen Monumentalkunst sowohl inhaltlich als formell eigen ist, muß allgemein anerkannt gewesen sein. Noch Leo, der Chronist von Montecassino und spätere Kardinal von Ostia, gedenkt im 11. Jahrhundert ihrer rühmend als der „magistra Latinitas" [2].

[1] Lib. 11, Ep. 13 Ad Serenum: Migne, P.L. 77, 1128 f.; ed. Ewald, Gregorii I Reg. 11, 10, in M. G. H. Epist. I 270 f.

[2] Leo Ostiensis, Chronicon Montecas. 3, 29: Pertz in M. G. H. IX, Script. VII 718; Migne, P.L. 173, 749.

Sie läßt sich an allen Werken aus der altchristlichen Zeit beobachten.

Der wohltätige Einfluß der römischen Künstler erstreckt sich auch auf diejenigen der Provinzen. In stilistischer Hinsicht z. B. kann man tatsächlich die Beobachtung machen, daß in der Sarkophagplastik die gallischen Bildhauer auf der Höhe bleiben, solange sie sich an römische Vorlagen halten. Die, welche nicht mehr unter dem Einflusse Roms stehen, verarmen; ihre Kunst wird zum Handwerk, ihr Werk zum Schema. Das gleiche gilt von Ravenna, seitdem Theodorich dem Orientalen Daniel das Sarkophagmonopol übertragen hatte.

Die führende Rolle Roms auf dem Gebiete der religiösen Kunst macht es begreiflich, daß Konstantin bei der Gründung seiner neuen Hauptstadt, die ein möglichst getreues Abbild der alten Reichshauptstadt sein sollte, römische Architekten und Künstler nach Byzanz zog. Eine indirekte Bestätigung für diese Aushilfe liegt schon in der Notiz des Eusebius von den vergoldeten Bronzestatuen des Guten Hirten und des zwischen zwei Löwen stehenden Daniel, die Konstantin auf freien Plätzen als Brunnenschmuck aufstellen ließ. Von dem Guten Hirten haben sich nämlich einige mehr oder minder vollständige Exemplare erhalten, die in das 4. Jahrhundert hinaufreichen und den gleichzeitigen römischen in dem Grade gleichen, daß man sie nicht voneinander unterscheiden kann. Daß nicht zu viel behauptet wird, ergibt sich aus der Zusammenstellung römischer und griechischer Statuen, welche eine Tafel meiner Sarcofagi (LII) bietet: der Einfluß Roms tritt hier auch für den Laien ganz offen zu Tage.

Die ablehnende Haltung der bilderfeindlichen orientalischen Bischöfe betrifft namentlich die Skulptur, in der man das eigentliche „Idol“ erkannte. Tatsächlich haben sich verhältnismäßig wenige Bruchstücke von orientalischen altchristlichen Sarkophagen gerettet. Michelangelo würde sie mit seinem wegwerfenden Ausdruck „poca roba“ abgetan haben, und es wäre schwer, ihm zu widersprechen; das Berliner Christusfragment ausgenommen, hätte er recht. Selbst das psychologische Rätsel von der günstigen Aufnahme der „Konstantinsschale“ Strzygowskis findet so zum Teil seine Lösung: die Proklamierung der Echtheit der darin eingeritzten barbarischen

Darstellung Christi „aus dem Jahre 329“ enthält implicite das Geständnis von der Inferiorität der orientalischen Kunst gegenüber der römischen.

Man hat sich auch damit getröstet, daß vielleicht nur die minderwertigen Werke erhalten und die besseren zu Grunde gegangen seien. Diese Möglichkeit kann niemand bestreiten, wie es umgekehrt nicht unmöglich ist, daß die erhaltenen den besseren Teil des ehemaligen Bestandes repräsentieren. Nach den in der Wissenschaft geltenden Regeln wird man nicht fehlgehen, wenn man hier den gleichen Maßstab wie bei den römischen Denkmälern anwendet und aus der Qualität des Restes auf den Wert des Verlorenen schließt. Man muß, mit andern Worten, annehmen, daß die altchristliche Kunst des Orients an Wert der römischen nachstand.

Für einen Zweig der Kunst, der zwar nicht direkt die altchristliche berührt, für die Münzen, ist die Inferiorität des Osten denn auch von den Spezialisten allgemein anerkannt. „Der Westen, vorab die Hauptstadt, steht in der Porträtkunst hoch über dem Orient“, schreibt Ernst Stückelberg in seinem Aufsatz über den „ikonischen Wert des römischen Münzporträts“ [1]. Das gleiche konstatiert für das 4. Jahrhundert Jules Maurice, der sich dafür auch auf Ernst Babelon, den anerkannten Meister der Numismatik, beruft: „. . . ce qui nous intéresse, c'est la distinction que M. Babelon a faite des styles de divers ateliers de cette époque. Il a montré notamment que l'art des ateliers d'Orient était inférieur à celui de Rome.“ [2] Jules Maurice zeigt insbesondere an zwei Medaillons des Maximianus Herculius, daß die Künstler Roms noch imstande waren, einen brutalen Kopf mit barbarisch widerlichen Zügen zu idealisieren und dabei das individuell Charakteristische zu bewahren. Er schließt mit der Feststellung: „L'art s'était mieux conservé à Rome que dans les autres ateliers de l'empire.“ [3]

Kunstwerke von außerordentlicher Wichtigkeit besaß die lateranensische Basilika, die Konstantin mit wahrhaft verschwenderischer Pracht ausgestattet hat. Unter den Weihegaben verdient

---

[1] In Festgabe für Hugo Blümner (Zürich 1914) 230.

[2] Numismatique constantinienne (Paris 1908) 14. [3] A. a. O. 28—31.

der den Hauptaltar überragende Baldachin am meisten Beachtung. Er war aus Silber in getriebener Arbeit verfertigt, „fastidium argenteum battutilem", und mit achtzehn silbernen Figuren geschmückt: auf der Vorderseite, „in fronte", sah man den auf einem Stuhl sitzenden Erlöser, „sedentem in sella", 5 Fuß hoch und 120 Pfund schwer, sowie die zwölf Apostel, von der gleichen Höhe, 90 Pfund schwer und Kränze tragend; auf der Rückseite, „a tergo respiciens in absida", thronte der Erlöser, „sedentem in throno", von der nämlichen Höhe, 140 Pfund schwer und zwischen 4 gleich großen und 105 Pfund schweren Engeln, welche Stäbe hielten und Alabandina-Gemmen in den Augen hatten, „cum gemmis alabandenis in oculos, tenentes astas". Diese Gestalten waren auf dem Baldachin so aufgestellt, daß sie eine zusammenhängende Gruppe bildeten. Von den Aposteln haben wir uns vier auf der Front und ebenso viele auf den beiden Seiten, dem Zentrum zugewendet, zu denken. Eine ähnliche Verteilung ist uns schon auf den Reliefs der beiden Schmalwände des konstantinischen Triumphbogens begegnet, deren Anfang und Ende auf die anstoßenden Breitwände hinübergreifen.

Der Baldachin muß auf die Zeitgenossen einen gewaltigen Eindruck gemacht haben[1]. Ein so großes Kunstwerk aus so kostbarem Material war bis dahin völlig unbekannt. Daher die genauen Angaben, die der Autor des Papstbuches seiner Beschreibung eingefügt hat. Derselbe wußte auch, daß der Baldachin von Barbaren, d. i. von Alarich und seinen Horden, geraubt und auf Bitten des Papstes Sixtus III. (431—440) von dem Kaiser Valentinian III. durch einen silbernen ersetzt wurde[2]. Über die Form und Ausschmückung des zweiten Baldachins wird nichts gesagt; er dürfte darum einfach gewesen sein und bloß durch das kostbare Material sich ausgezeichnet haben.

---

[1] Die Überdachung des Ziboriums hatte Kuppelform und war innerlich aus Gold, ebenso die Lampe, welche darunter hing und fünfzig „Delphine" zur Beleuchtung hatte: „camaram ex auro purissimo et farum ex auro purissimo qui pendit sub fastidium cum delfinos L ex auro purissimo" (Lib. Pontif., ed. Duchesne I 172 A. 30, 191).

[2] „Fecit autem Valentinianus Augustus ex rogatu Xysti episcopi fastidium argenteum in basilica Constantiniana, quod a barbaris sublatum fuerat."

Die Zusammenstellung Christi und der Apostel[1] mit Kränzen erinnert an einige Sarkophagskulpturen. Nur sind die Apostel auf diesem nicht der Gestalt Christi, sondern der gleichwertigen, symbolischen Anastasis zugewendet, welche die Auferstehungs-

Fig. 100. Apostel mit Martyrerkranz. Taufkirche des hl. Johannes in Neapel. 4. Jahrh.

idee zum Ausdruck bringt, daher dem funeralen Charakter der Skulpturen mehr Rechnung trug.

Die Apostel mit den Kränzen darf man sich als Vorläufer der ebenfalls mit Kränzen prozessionsartig einherschreitenden Martyrer

[1] Von der großen Beliebtheit der Darstellung Christi zwischen den zwölf Aposteln zeugt auch das in Gold ausgeführte Relief, das Valentinian als Votivbild der Confessio des Apostelfürsten schenkte. Es zeigte im Hintergrund der Gestalten die himmlische Stadt mit den zwölf Toren und bestand noch zur Zeit Papst Hadrians, der es im Brief an Karl d. Gr. zitiert: „Ex (Xysti episcopi) supplicatione optulit Valentinianus Augustus imaginem auream cum XII portas et apostolos XII et Salvatorem gemmis pretiosissimis ornatam, quem voti gratiae suae super confessionem beati Petri apostoli posuit." Siehe Lib. pontif., ed. Duchesne I 233 235 A. 8.

denken, von denen das älteste Beispiel höchst wahrscheinlich auf den Mosaiken Sixtus' III. in S. Maria Maggiore zu sehen war, dort mit Hinzufügung der Todesart der einzelnen Martyrer. Die Mosaiken fielen den Restaurationsarbeiten des Kardinals Pinelli zum Opfer. Was wir an ihnen verloren haben, zeigt das Prozessionsbild in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna, das noch heute jeden Beschauer mit Bewunderung erfüllt. Eine gute Idee von dem Aussehen der konstantinischen Apostelgestalten verschaffen uns auch die musivischen Apostel des Baptisteriums von Neapel, das aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammt. Die hier gegebene Abbildung zeigt eine von den am besten erhaltenen Gestalten.

Der zwischen Engeln thronende Erlöser ist ebenfalls nicht ohne Einfluß geblieben. Eine Kopie davon hat sich auf den soeben erwähnten Mosaiken von Ravenna erhalten; selbst der den himmlischen Boten (von der ursprünglichen Gestalt) zukommende Reisestab wurde beibehalten, obwohl die Engel, der späteren Zeit entsprechend, hier bereits Flügel haben, also eines Reisestabes zum Ausschreiten nicht bedürfen. Eine Abhängigkeit von der konstantinischen Gruppe zeigen auch die Bilder der thronenden Gottesmutter mit dem Kind auf dem Schoße, von denen uns der Palimpsest von S. Maria Antica ein hervorragendes Beispiel bewahrt hat.

Doch den größten Einfluß übten die musivischen Darstellungen der Lateranbasilika aus. Das Kreuz mit der Büste Christi darüber findet sich auf einigen bleiernen, aus dem Heiligen Land stammenden Ölampullen von Monza[1], auf einer sogar in der ausgezackten Form[2]. Selbstverständlich hat der Verfertiger der Ampullen das Kreuz von einer römisch beeinflußten Darstellung kopiert und nicht umgekehrt. Die ausgezackte Form, die auch in S. Maria Maggiore und später in der Unterkirche von S. Alessio wiederkehrt, gab man dem Triumphalkreuz, um es von dem wirklichen Kreuze zu unterscheiden und ihm das Schimpfliche zu nehmen; denn es war ja bekanntlich die entehrendste Todesstrafe, dem späteren Galgen vergleichbar. In der Kunst kam unter dem Einfluß des Labarums die „crux gemmata" auf, die

[1] Garrucci VI Taf. 434, 2 5—7. [2] A. a. O. n. 2.

in den Darstellungen gleichfalls mit Gold, Perlen und Edelsteinen geschmückt ist.

Echt römischen Ursprungs ist auch die schon oben berührte Deesis, ΔΕΗCIC, d. i. die große Fürbitte. Wir haben hier das älteste uns erreichbare Beispiel dieser Darstellung. Das Patent ihrer Priorität vor den übrigen trägt sie sozusagen auf der Stirn; denn sie klärt uns, wohlgemerkt, über den Ursprung der auf den ersten Blick für unser modernes Auge etwas sonderbaren Komposition auf. Wir wissen schon, daß Toriti hier durch die Einfügung des Papstes Nikolaus IV. störend in die Urkomposition eingegriffen hat. Mit der erhobenen ausgestreckten Linken weist Maria jetzt auf Christus hin, und mit der Rechten ergreift sie den neben ihr knieenden Papst bei der zuckerhutförmigen Tiara, was einen sonderbaren Eindruck hervorruft. Welche Gebärde sie ursprünglich machte, lehrt uns, dank dem Gesetz der Symmetrie, das Gegenstück, Johannes der Täufer: dieser hat beide Hände flehend zu Christus ausgestreckt; die gleiche Haltung müssen wir also auch bei ihr annehmen (Fig. 81 f.).

Bei Maria, die als Mutter dem Herzen ihres Sohnes am nächsten stand, begreift sich der Gestus der Fürbitte von selbst. Schon der hl. Irenäus, der als Bischof von Lyon im Jahre 202 den Martertod erlitt, nennt sie, im Gegensatz zu der ungehorsamen Eva, „advocata", Fürsprecherin. Dieser Titel ging in den kirchlichen Sprachgebrauch über, und unser Apsismosaik ist das älteste Denkmal, welches ihn im Bilde zum Ausdruck bringt: Maria fleht für die ganze Christenheit, ja für das gesamte in Eva gefallene Menschengeschlecht. So selbstverständlich nun der Gestus der Fürsprache bei der Gottesmutter ist, so sehr befremdet er bei Johannes. Man fragt sich, trotz seiner großen Vorzüge, wie der Täufer zu der privilegierten Rolle als Fürsprecher des Menschengeschlechtes gelangen konnte. Unsere Komposition löst das Rätsel: nachdem der Künstler den Heiligen zum Gegenstück der Madonna bestimmt hatte, mußte er ihm auch den Interzessionsgestus geben; das verlangte das Gesetz der Symmetrie. Von dem Apsismosaik der konstantinischen Salvatorkirche nahm also die große Fürbitte ihren Anfang.

Der Abstieg zur Hölle, der als ein Muster „echt orientalischer Komposition" galt, begegnet uns in der lateranensischen Basilika,

und zwar im Mittelschiff, ebenfalls zum ersten Mal. Die orientalischen Künstler haben ihn übernommen und unzählige Male wiederholt. Auch von den Hirschen am Quell, von den vier Evangelienströmen, dem Jordanflusse, von der Dreifaltigkeit, vom himmlischen Jerusalem, von den Aposteln vor der himmlischen Stadt mit den zwölf Toren und von der „concordantia veteris et novi Testamenti“ haben wir hier die ersten Beispiele.

Eine ganz besondere Beachtung beansprucht noch die Gruppe der Sinnbilder, welche auf das Königtum Christi hinweisen: der Thron und das darauf befindliche Triumphalkreuz mit der Rolle der Heiligen Schrift, der Krone und dem Königsmantel. Eine alte, vielleicht noch aus dem 4. Jahrhundert stammende Inschrift von S. Crisogono zu Rom nennt sie „insignia Christi“[1]. Von dieser Gruppe, die im Grunde genommen auf bekannte klassische Muster zurückgeht, besitzen wir ein vollständiges Exemplar bloß in S. Maria Maggiore auf einem der Mosaiken Sixtus' III. (432—440), das vermutlich eine Kopie der musivischen, auf dem Triumphbogen oder auf der Vorderwand der Apsis der lateranensischen Erlöserkirche angebrachten Darstellung ist. Der Gruppe selbst liegen die Vorstellungen der Heiligen Schrift zu Grunde, die neben dem Reiche Christi auf Erden auch das jenseitige Leben im Himmel so oft unter dem Bilde eines „Reiches“ beschreibt, daß die Ausdrücke „Himmelreich“ und „Reich Gottes“ allgemein geläufig sind. Nach der Apokalypse[2] ist Christus der „König der Könige und Herr der Herrscher“; und der Heiland selbst bejahte die Frage des Pilatus nach seinem Königtum, das dann auch von dem Landpfleger in dem Kreuzestitel bezeugt wurde[3]. Die Kirche endlich, d. h. das Gebäude, in dem sich die Christen zum Gottesdienst versammeln, heißt das „königliche Haus“, οἶκος βασιλική, woraus „Basilika“ entstanden ist. Trotzdem wurde Christus in der altchristlichen Kunst nie in der Gewandung eines Königs oder eines Kaisers dargestellt, um etwaige Verwechslungen zu vermeiden. Einen Ersatz dafür schufen die Künstler eben in der Gruppe der Abzeichen der Königswürde.

[1] De Rossi, Inscript. christ. II, I, S. 152, 27: „Sedes celsa dei praefert insignia Christi. Quod patris et filii creditur unus honor.“

[2] 17, 14; 19, 16. [3] Luk. 23, 3; 38.

Die Gruppe der insignia Christi wurde mit größeren oder kleineren Veränderungen wiederholt in dem Baptisterium der Orthodoxen und dem der Arianer in Ravenna, in der Matronakapelle von S. Prisco bei Capua und in der Hagia Sophia in Konstantinopel, hier mit einer augenscheinlichen Anspielung auf den Namen der Kirche, die Konstantin ebenfalls dem Erlöser, aber unter dem Namen der Göttlichen Weisheit, ΑΓΙΑ ΣΟΦΙΑ [1], weihte, um auch in seiner neuen Hauptstadt eine Erlöserkirche zu haben. Dieselbe war ursprünglich von basilikaler Form wie die römische, dürfte daher wenigstens in den Hauptpunkten eine ähnliche Ausschmückung wie diese bekommen haben. Tatsächlich weiß man aus verschiedenen Nachrichten, daß einige Darstellungen noch in der von Justinian von Grund aus neu erbauten und mit kaiserlicher Pracht ausgeschmückten Sophienkirche wiederholt wurden, wie die Büste Christi und das Kreuz, aber voneinander getrennt, ferner der Thron mit den Königsinsignien in einem regenbogenfarbigen Rahmen, d. h. dem großen Nimbus. Salzenberg hat die letztere Gruppe, wie sie gelegentlich der 1847—1848 erfolgten Restaurierung der Hagia Sophia von der Tünche befreit war, gesehen und beschrieben [2].

In der späteren orientalischen Kunst wurde die Gruppe der Königsinsignien durch die Hinzufügung der großen Leidenswerkzeuge in die unter dem Namen Etimasia bekannte abgekürzte Darstellung des Weltgerichtes verwandelt. Einige der sie darstellenden Künstler haben den ursprünglichen Sinn der Gruppe nicht mehr gekannt, da sie die Taube des Heiligen Geistes mit herübernahmen, die mit dem großen Gerichtsbuch [3] des Weltgerichtes nichts zu schaffen hat. Die gleiche Unklarheit herrscht

[1] Der Ausdruck geht auf 1 Kor. 1, 23 f. zurück: „Wir aber verkündigen Christus den Gekreuzigten, den Juden ein Ärgernis, den Heiden aber eine Torheit, den Berufenen selbst dagegen, Juden sowohl als Griechen, Christus als Gottes Kraft und Gottes Weisheit."

[2] W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert (Berlin 1854) 32. Paul Durand hat sie abgezeichnet, aber mit einer späteren Zugabe, die nach der Beschreibung von Salzenberg auf dem Original nicht vorhanden war: Étude sur l'Etimasia, symbole du Jugement dernier (Paris 1867), Fig. 11.

[3] Der „liber scriptus, in quo totum continetur" der Sequenz „Dies irae".

auch bei den Interpreten, welche die Darstellungen der Königsinsignien Christi für die Etimasia halten. Ich nenne bloß den Griechen Antoniades, der ein dreibändiges, und Lethaby und Swainson, die ein einbändiges großes Werk über die Sophienkirche verfaßt haben: jener stellte die Gruppe einfach als εἰκὼν τῆς ἑτοιμασίας wieder her, und diese gingen so weit, daß sie über dem Kreuz die Worte $\begin{matrix}\text{HET}\cdot\text{MAC}\\ \text{OI}\quad\ \text{IA}\end{matrix}$ anbrachten, was eine ungewollte Fälschung ist.

Die modernen Interpreten sind von der Etimasia so eingenommen, daß ihnen sogar die richtige Deutung der bronzenen Gruppe von Symbolen entgangen ist, welche den Türsturz des Haupteinganges der Sophienkirche, der βασιλικὴ πύλη, schmückt und selbst von den Türken respektiert wurde, weil sie keine menschlichen Figuren enthält. Man sieht eine Säulenarkade und darunter eine mit Decke, Polster und Rücklehne versehene Kathedra, auf welcher das aufgeschlagene Evangelienbuch liegt mit der darüber schwebenden Taube des Heiligen Geistes, der die Evangelisten inspiriert hat. Die in dem Buch geschriebenen Worte aus Johannes 10, 7—9: „Es sprach der Herr: Ich bin die Tür zu den Schafen; wenn jemand durch mich eingeht, ... wird er Weide finden", wurden mit Rücksicht auf den Platz des Reliefs über der Haupttüre gewählt. Diese urrömische Gruppe von Symbolen, von der uns ein älteres Beispiel in einem Mosaikbild der Matronakapelle erhalten ist, drückt in der Hagia Sophia in sinniger Weise den Namen der Kirche aus. Trotz ihrer Einfachheit, trotz des Platzes, den sie einnimmt, war sie nicht imstande, die Archäologen und Kunsthistoriker über ihren Sinn aufzuklären; kein einziger hat geahnt, daß die Symbole des thronenden Evangelienbuches und der Taube des Heiligen Geistes den Worten ΑΓΙΑ ΣΟΦΙΑ entsprechen. Hier liegt also, wir wiederholen es, ein Fall vor, daß eine römische Komposition, die der Königsinsignien Christi, von den orientalischen Künstlern in späterer Zeit übernommen, aber nicht mehr verstanden wurde.

Ich erwähne endlich noch eine späte, persisch-heidnische Darstellung, welche im letzten Grunde gleichfalls auf altchristliche Monumente Roms zurückgeht. Der Chronist Cedrenus berichtet, daß Kaiser Heraklius im Jahre 623 die Stadt Gazacum einnahm.

Dort war ein Sonnentempel, in dessen Kuppel sich der König Chosroes zwischen Sonne, Mond und Sternen und zwischen zwei Engeln mit Stäben hatte abbilden lassen[1]. Charles Bayet, der auf diese merkwürdige Darstellung aufmerksam gemacht hat, vermutet hier den Einfluß von christlichen Mosaiken: „Ces détails, si brefs qu'ils soient, ne font-ils pas songer par quelques côtés à l'ordonnance de certaines mosaïques chrétiennes?“[2] Er zitiert indes kein Beispiel, und, wenn man von den Engeln absieht, wüßte ich auch kein Mosaik dafür anzuführen. Dagegen existieren altchristliche Sarkophage Roms und Galliens, die ganz überraschende Berührungspunkte mit dem persischen Bild aufweisen, — ich meine die Darstellung der Anastasis, d. i. der symbolischen Auferstehung Christi. Auf diesen ist das von einem Lorbeerkranz umschlossene und das Kreuz überragende Monogramm Christi (☧) bisweilen zwischen Sonne, Mond und Sternen abgebildet. Auf dem Sarkophag von Manosque hat die Sonne die gewohnte Form einer Scheibe mit Strahlen und der Mond die des Halbmondes[3]; auf dem lateranensischen Passionssarkophag sind beide Gestirne als Köpfe[4], und auf einem noch unedierten Fragment aus S. Sebastiano als Halbfiguren dargestellt: die Sonne als Jüngling in gegürteter Tunika und Chlamys, der Mond als eine mit der Palla verhüllte Frau. Letztere Skulptur ist besonders wichtig, weil darauf die Gestirne nicht als bloße Zuschauer erscheinen, sondern durch den Gestus der Hände ihre Teilnahme ausdrücken: der Sol verehrt den Namen Christi mit der rechten Hand, die Luna mit beiden unter dem Mantel hervorgestreckten Händen. Diese Skulpturen sind nun leicht auf die Darstellung im Sonnentempel anzuwenden: sie sind die Anfangsglieder der Kette, die zu dem Bild des Königs führt; man braucht ja für das Kreuz mit dem Monogramm Christi nur die Gestalt des Chosroes einzusetzen.

Doch kommen wir zum Schluß. Die Kunde von dem großen Vakuum im altchristlichen Denkmälerbestand des Orients, das die Annahme des „Einflusses der orientalischen Kunst“ auf die

[1] Cedrenus, ed. Bonn. I 721 f. [2] Recherches 133.
[3] Garrucci V Taf. 351, 1. Le Blant, Gaule Taf. L, 1.
[4] Garrucci Taf. 350, 1. Wilpert, Sarcofagi Taf. CXXXXVI, 3.

römische in das Gebiet der Phantasie verweist, ist auch, und nicht an letzter Stelle, zu den Ohren der Fälscher gedrungen, die stets auf der Lauer nach den Bedürfnissen der Wissenschaft liegen. Der erste, der ihnen zum Opfer fiel, ist Joseph Strzygowski mit seiner „Konstantinsschale" gewesen. Diese blieb jedoch, weil Einzelprodukt, Ausnahme. Der Fälscher zieht die Massenproduktion vor. Man bereitet eine größere Anzahl von Kunstgegenständen, „Antiquitäten" genannt, vor und wirft sie dann massenhaft als „Schatz" („tesoro", „trésor") auf den Markt, um dem in Betracht kommenden Forscher zu imponieren, und begleitet den „Schatz" mit einem legendarischen Fundbericht, der im Grunde genommen stets das gleiche Schema aufweist: Ausgrabung und Fund geschehen im geheimen. Wenn die staatliche Behörde davon Kunde erhält, ist das Gros des „Schatzes" längst über der Landesgrenze; sie hat gerade noch Zeit, einige unwesentliche Stücke zu beschlagnahmen, welche wie zufällig zurückgeblieben sind; diese sind natürlich echt, denn sie müssen ja die entflohenen Brüder legitimieren helfen. Als Fundstellen endlich figurieren mit Vorliebe solche, auf denen schon früher wirkliche Funde gemacht wurden; in Ermangelung solcher wählt man besonders wichtige Zentren, die Kunstdenkmäler am meisten bedürfen. In unserem Falle haben die Fälscher die Orientforscher mit einer Fülle von vergoldeten und nicht vergoldeten Silbergeräten, wie Kelchen, Bechern, Schalen, Patenen, Bucheinbänden, Rauchfässern usw., überrascht, die angeblich in Cypern, bei Antiochien und anderswo gefunden sein sollen, in Wirklichkeit aber sämtlich aus einer gemeinsamen Werkstätte, allem Anschein nach aus Neapel, stammen dürften. Ich habe darüber eine längere Abhandlung veröffentlicht. Eine Widerlegung derselben ist bisher nicht erfolgt. Es wurde mir nur brieflich von befreundeter Seite entgegengehalten, daß das Silber der Patenen der Sammlung Pierpont Morgan chemisch untersucht und für antik befunden wurde. Das überrascht mich keineswegs. Auch die „Konstantinsschale" des Prof. Strzygowski ist echt; nur die darin eingeritzte Zeichnung Christi aus dem Jahre 329, also die Hauptsache, ist modern-römischen Ursprungs und stammt, wie ich bewiesen habe, ungefähr aus dem Jahre 1880. Daß auch die Patenen als solche antik sind, wird nicht bestritten. Es handelt sich

bloß um die in getriebener Arbeit ausgeführten religiösen Darstellungen, welche sie schmücken, und diese sind, nach ihrem Auftauchen zu urteilen, noch jüngeren Datums als die Zeichnung der „Konstantinsschale“; sie dürften wohl erst im 20. Jahrhundert verfertigt sein. Nur ausnahmsweise findet man in Pompeji silberne Teller, Schalen und Becher, welche Verzierungen in Relief aufweisen; die meisten sind schmucklos und dieser bemächtigen sich die Fälscher, um sie mit ihren Kompositionen, christlichen wie heidnischen, zu versehen und dann als antik zu verkaufen.

In meiner Abhandlung über die modernen Antiquitäten mußte ich mich auch mit einigen Stücken des „Schatzes von Boscoreale“, namentlich dem „Becher des Augustus“, beschäftigen, weil einige Gelehrte sich darauf berufen, um den sogenannten Großen Kelch von Antiochien, an dem bloß die Fälschung „groß“ ist, in die Jahre 50 bis 70 datieren zu können. Dieser „Schatz“ wurde bekanntlich im Jahre 1895 in Boscoreale bei Pompeji aus einem Brunnenschacht gezogen und von seinem Besitzer Vincenzo de Prisco im Verein mit dem neapolitanischen Antiquar Ercole Canessa kurze Zeit darauf dem Baron Edmund v. Rothschild verkauft, der ihn dem Museum des Louvre schenkte, wo derselbe jetzt zu den Paradestücken zählt. Bei näherem Zusehen hat sich mir auch der Becher als eine Fälschung herausgestellt; und da das gleiche Los noch andere Gegenstände des „Schatzes“ traf, so trug ich keine Bedenken, sie ebenfalls unter die modernen Antiquitäten aufzunehmen.

Es interessiert hier weniger der Schatz von Boscoreale, der bloß aus profanen Kunstwerken besteht, als vielmehr die verschiedenen Silberschätze mit christlichen Darstellungen, die ich als Fälschung nachgewiesen zu haben glaube. Sie sind bereits in die archäologischen Handbücher übergegangen, einige schon in zweiter Auflage. Die betreffenden Autoren haben die Pflicht, sie im Interesse der Wissenschaft daraus zu entfernen. Mögen sie es bei ihrer eigenen Täuschung bewenden lassen und darin eine verdiente Strafe ihrer Leichtgläubigkeit und ihrer ungeregelten Vorliebe für den Orient erblicken. Nein, nicht der Orient, sondern Rom besitzt die Monumente, die zum Begriff und zur Bildung einer Schule für altchristliche Kunst unentbehrlich sind.

„Rom wird stets der Mittelpunkt und gleichsam die große Schule der christlichen Archäologie sein; dort nur wird man sich zum Studium und zur Kritik der Monumente bilden.“ Diese Worte schrieb Charles Bayet im Jahre 1879[1]. Heute sind sie doppelt wahr, denn seit 1925 existiert in Rom eine wirkliche Schule für christliche Archäologie, das Istituto Pontificio di archeologia cristiana, das unter den großen Werken des Papstes Pius XI. einen hervorragenden Platz behaupten wird. In diesem Institut können die Schüler spielend lernen, was wir Alten uns mühsam erwerben mußten.

[1] Recherches 2: „Rome sera toujours le centre et comme la grande école de l'archéologie chrétienne: c'est là seulement qu'on pourra se former à l'étude et à la critique des monuments.“

Fig. 101.
Anastasis zwischen akklamierenden Aposteln, Kananäerin, Hauptmann von Kapharnaum, Ansage der Verleugnung und Samariterin am Jakobsbrunnen. Wiederhergestellter Sarkophag im Museum von Vienne. 4. Jahrh.

Schlußwort.

Am Ende dieser Schrift angelangt, wollen wir die Hauptergebnisse in ein paar Worte zusammenfassen. Es wurde gezeigt, wie meine Arbeiten auf dem Gebiete der christlichen Archäologie begonnen wurden und wie sie sich weiter entwickelten. Ich habe sozusagen von der Picke auf gedient; und wenn Gott mir noch ein paar weitere Jahre schenken wird, hoffe ich mit einem „Handbuch“ mein Leben zu beschließen.

Da ich kein Übermensch bin, habe ich, um die Wissenschaft fördern zu können, das Arbeitsfeld eingeschränkt: alle meine Kräfte wurden auf ein bestimmtes Gebiet, auf das der altchristlichen Kunstdenkmäler, konzentriert, die ja zu dem kostbarsten Vermächtnis der Urkirche gehören. Angesichts der Tatsache, daß es nur wenigen beschieden ist, die Katakombenmalereien in den Originalen zu studieren, daß vielmehr weitaus die meisten auf Kopien angewiesen sind, ging mein ganzes Bestreben darauf aus, solche Kopien herstellen zu lassen, welche die Originale bis zu einem gewissen Grade ersetzen könnten. Um dies zu erreichen, habe ich keine Opfer gescheut: Opfer an Zeit, Opfer an Geld, Opfer an Gesundheit. Und die letzteren sind keineswegs gering anzuschlagen. Noch vor der Vollendung meines Werkes über die zömeterialen Malereien wurde ich durch eine Erkrankung, die ich mir in den Katakomben zugezogen habe, kategorisch gezwungen, die unterirdische Arbeit für einige Monate zu unterbrechen. Später nahm ich sie wieder auf und betrieb sie so wie zuvor, bis der Unfall sich im vorigen Jahre nochmals wiederholte, derselbe, der es eigentlich verschuldet hat, daß ich die Vorträge an der Harvard University nicht halten konnte.

Die Opfer wurden belohnt; es ist mir gelungen, die Katakombenmalereien durch genaue Kopien allen Forschern zugänglich zu machen; jeder kann sich auf sie zumeist wie auf die Originale berufen. Dieses Ergebnis ist um so wichtiger, als mehrere von den Originalen durch die in der Umgebung Roms entfaltete Bautätigkeit bereits zerstört, andere von dem gleichen Schicksal bedroht sind. Hierzu gehören auch die hochinteressanten gnostischen Fresken, über denen ein Benzindepot sich befindet, das sie in absehbarer Zeit vernichten wird. Alle diese Malereien habe ich vornehmlich in farbigen Abbildungen veröffentlicht, wodurch sie der Wissenschaft für immer erhalten sind. Man mag an der einen oder der andern meiner Auslegungen der Malereien kritisieren, das kann ich nicht verhindern; an der Treue meiner Kopien konnte aber nur einer rütteln, der die Gründe aus der Luft geholt und in seinem Eifer vergessen hat, selber Kopien angefertigt zu haben, die ganz bedenklich ungenau sind.

Nachdem die Arbeit in den Katakomben beendet war, wurde sie mit demselben Erfolg auf die alten und mittelalterlichen Malereien der römischen Kirchen ausgedehnt, namentlich auf S. Maria Antica und auf die Basilika des hl. Klemens. In der ersteren sind die Originale schon jetzt meistens verblaßt, und die Kopien, die der Entdecker der Klemensbasilika anfertigen ließ, haben wegen der zum Teil ganz unglaublichen Irrtümer nicht bloß keinen Wert, sondern sind geradezu irreführend, daher unbrauchbar. Meine Kopien haben alle diese Irrtümer berichtigt und wurden sämtlich in Farben veröffentlicht. Nicht zu vergessen sind auch die Kopien der herrlichen Fresken von Cavallinis Weltgericht in S. Cecilia, welche das Entzücken aller derer sind, die sie in meinem Werke sehen. Sie übertreffen alles, was auf diesem Gebiete der Reproduktion bis jetzt erschienen ist. Freilich könnte man dem Kopisten nicht leicht einen dankbareren Gegenstand als Cavallinis Weltgericht geben; die 21 Tafeln, die ich demselben gewidmet habe, sind entschieden eine Glanzleistung dessen, der die Originale kopiert, und dessen, der die Kopien gedruckt hat.

Die Veröffentlichung der Mosaiken auf photographischer Basis war eine Neuheit und bedeutete einen großen Fortschritt gegenüber dem bisherigen Verfahren; durch die Beseitigung des von

Eugen Müntz begangenen Irrtums sodann wurde für die Chronologie derselben eine sichere Grundlage geschaffen, und die Untersuchungen der mittelalterlichen Wiederherstellungen haben gelehrt, daß diese im wesentlichen das alte Original wiedergeben, weshalb man sich darauf wie auf die Originale berufen darf.

In die Veröffentlichung der Sarkophagskulpturen wurde gleichfalls eine Neuheit eingeführt. Als ich im Jahre 1922 das von mir aus lauter Fragmenten von Skulpturen zusammengesetzte Museum von S. Callisto der Ausgrabungskommission übergab, die mich mit dessen Errichtung beauftragt hatte, verlangten die Mitglieder der Kommission von mir einstimmig einen illustrierten „Führer", auf dessen Tafeln die wichtigeren Stücke mit der Ergänzung ihres ursprünglichen Zustandes versehen wären. Da ich drei Jahre früher Gelegenheit hatte, zu sehen, daß selbst ein Kenner von Skulpturen wie Carl Robert angesichts des Fragments des Deckels am Bassus-Sarkophag ratlos war, entschloß ich mich, die Bruchstücke ergänzt zu veröffentlichen. Ich habe es im I. Band meiner Sarcofagi durchgeführt und werde es im II. Band fortsetzen. Ich hoffe durch dieses System zu erreichen, daß die Kollegen und solche, die sich für die christliche Archäologie interessieren, mich auf die ihnen bekannten, noch unedierten Bruchstücke von Skulpturen aufmerksam machen werden. Allen diesen spreche ich zum voraus meinen verbindlichsten Dank aus.

Von demselben Verfasser:

Principienfragen der christlichen Archäologie

mit besonderer Berücksichtigung der „Forschungen" von Schultze, Hasenclever und Achelis. Lex.-8° (VIII und 104 Seiten; 2 Tafeln) 1889. 3 Mark

Nochmals Principienfragen der christlichen Archäologie

Kritik einer „Protestantischen Antwort auf römische Angriffe"
(Sonder-Abdruck aus der Römischen Quartalschrift, 1890)
gr. 8° (20 Seiten) 1890. (Vergriffen)

Die Katakombengemälde

und ihre alten Copien. Eine ikonographische Studie
Folio. (XII und 82 Seiten; 28 Tafeln) 1891. 20 Mark

Ein Cyclus christologischer Gemälde

aus der Katakombe der hl. Petrus und Marcellinus. Zum erstenmal herausgegeben und erläutert. Folio. (VIII und 58 Seiten; 9 Tafeln) 1891. 8 Mark

Die gottgeweihten Jungfrauen

in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern dargestellt. Mit 5 Doppeltafeln und 3 Abbildungen im Text. Folio. (VIII und 106 Seiten; 5 Tafeln) 1892. 18 Mark

Fractio Panis

Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der „Cappella Greca" entdeckt und erläutert. Mit 17 Tafeln und 20 Abbildungen im Text
Folio. (XII und 140 Seiten; 17 Tafeln) 1895. 18 Mark

Die Malereien in den Sacramentskapellen
in der Katakombe des hl. Callistus

Mit 17 Illustrationen. Lex.-8° (XII und 48 Seiten) 1897. 3.60 Mark

Die Malereien der Katakomben Roms

Mit 267 Tafeln und 54 Abbildungen im Text. 2 Bände
gr. Folio. (XXII und 596 Seiten; 267 Tafeln) 1903. In Halbleinw. 800 Mark
Textband. (XX und 596 Seiten) Tafelband. (II Seiten und 267 Tafeln)

Die Papstgräber und die Cäciliengruft
in der Katakombe des hl. Kallistus

1. Ergänzungsheft zu de Rossis Roma Sotteranea. Mit 70 Abbildungen im Text. gr. Folio. (XIV und 110 Seiten; 9 Tafeln) 1909. 25 Mark

Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten

vom 4. bis 13. Jahrhundert. Mit 302 farbigen Tafeln und 542 Textbildern
3., um eine Doppeltafel vermehrte Ausgabe. 4 Bände. Folio.
2 Bände Text. (LII und 1226 Seiten) und 2 Bände Tafeln
(XXVI Seiten und 302 Tafeln) 1924. In Leinw. 1500 Mark
Ergänzung zur 1. u. 2. Aufl. (Doppeltafel 244—245 bis:

Seitenflügel des Altarbildes in der Kathedrale von Tivoli

und ergänzter Text zu Bd. II, 2. Kap. § 3)
gr. Folio. (II Seiten und Doppeltafel) 1924. In Mappe 35 Mark

[Sonderabdruck:] Doppeltafel 271—272:

Gnadenbild „Maria Schnee"

gr. Folio. 1924. 15 Mark

HERDER VERLAG / FREIBURG IM BREISGAU

Ikonographie der christlichen Kunst

von Dr. Karl Künstle

Professor an der Universität Freiburg im Breisgau

Erster Band:

Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen

Mit 388 Bildern

Lexikon-Oktav. (XX und 670 Seiten) 37 Mark; in Leinwand 40 Mark

Zweiter Band:

Ikonographie der Heiligen

Mit 284 Bildern

Lexikon-Oktav. (XX und 608 Seiten) 37 Mark; in Leinwand 40 Mark

„Eine zusammenfassende Ikonographie" schreibt Universitätsprofessor Dr. Wilhelm Neuß (Bonn), „besaßen wir in Deutschland außer dem vergriffenen Werk von H. Detzel nicht. Es ist ein Verdienst von Künstle, daß er die neue geschaffen hat. Der Kultur-, Kirchen-, Religions- und Kunsthistoriker und Künstler und schließlich jeder, der sich mit dem Sinn der Darstellungen christlicher Kunst befaßt — alle sind ihm zum Danke verpflichtet.... Welche Arbeit in der Behandlung des Stoffes steckt, kann nur der Kirchen- und Kunsthistoriker ermessen. Ist doch fast jeder Heilige ein Thema für sich, und die Geschichte seiner Darstellung ein oft durch viele Länder und Jahrhunderte hindurch sich verzweigendes Problem. ... Es ist ein Glück, daß ein Gelehrter, der als Kirchen- und Kunsthistoriker erprobt ist, sich an den ungeheuren Stoff gewagt hat."

HERDER VERLAG / FREIBURG IM BREISGAU

University of British Columbia Library

DUE DATE

FORM 310

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 00875 1791